



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CRÓNICA DE CUATRO MONTAJES EN TRES TIEMPOS
(COLECTIVO TEATRAL PROYECTO 3)

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO

P R E S E N T A

DIANA PAOLA TORRES SEGOVIANO

ASESORA: DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

SINODALES: LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

LIC. GONZALO JUAN BLANCO KISS

DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI

MTRO. LECH GÓRZYŃSKI HELLWIG



MÉXICO, D.F.

JUNIO 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres, a Martha Toriz, a Fidel Monroy, a Gonzalo Blanco, a Alejandro Ortiz, a Lech Górzyński.

A los de Proyecto 3 que resistieron hasta que no hubo más y especialmente a los Juanes.

INDICE

Introducción.....	4
Capítulo I	
Tiempo de Investigar.	
1. Creando Colectivo.....	12
2. Sesiones de investigación.....	15
3. La formación de un lenguaje.....	17
Capítulo II	
Tiempo de Ensayar.	
1. Representación o Presentación, una visión subjetiva desde la práctica.....	36
2. Primero la escena.....	43
3. Construyendo fragmentos.....	54
Capítulo III	
Tiempo de Presentar.	
1. Llegan los espectadores.....	60
2.Desplazamiento.....	73
3.Construcción de sentido.....	76
Conclusiones.....	87
Fuentes consultadas.....	90
Anexos.....	93

INTRODUCCIÓN

El Colectivo teatral Proyecto 3 fue un grupo de teatro independiente que surgió a finales de 2003, con sede en la ciudad de México.

El presente informe académico es la crónica de cuatro de siete montajes realizados por el Colectivo teatral Proyecto 3 entre marzo de 2004 y octubre de 2009. Durante ese lapso me desempeñé como actriz, motivo por el cual me interesa hacer un recuento de mi trabajo en este grupo, específicamente en cuatro montajes: *Los tres sueños de Rosaura*, *Máquina Hamlet*, *Gaudeamus desde México* y *Bombay railways*, todos dirigidos por Jean-Frédéric Chevallier. Asimismo haré referencia a un trabajo que formó parte de un conjunto de tres puestas de pequeño formato que en 2006 realizó el colectivo en espacios no teatrales y con un elenco de no más de dos actores, bajo la dirección de Jean-Frédéric Chevallier. Se trata de los trabajos escénicos: *Sin título*, *Discurso capital* y *La vaca multicolor*, esta última es a la que haré alusión.

También haré constante mención de cuatro trabajos, que con el elenco base de Proyecto 3, fueron dirigidos por dramaturgos y directores extranjeros, en periodos de residencia artística durante la tercera y cuarta *Noche de teatro*, en 2007-2008 y 2009 respectivamente.

Haré un breve recuento de la trayectoria del director Jean-Frédéric Chevallier, del surgimiento del grupo y la forma en la que conocí el trabajo de Jean-Frédéric Chevallier.

Jean-Frédéric Chevallier es maestro en filosofía, sociología y teatro y doctor por la Universidad de la Sorbonne en París. Desde 1992 dirigió la compañía de teatro experimental *Feu Faux Lait* con la cual realizó catorce trabajos escénicos, mismas que

se presentaron en diversos lugares de Europa (Francia, España) y algunos países de Latinoamérica como El Salvador y Ecuador.

Ha publicado algunas de sus investigaciones en revistas especializadas de Francia, Canadá, El Salvador, Bélgica y México.

Ha impartido talleres de investigación teatral, donde plantea de manera práctica sus investigaciones y preocupaciones sobre el gesto teatral contemporáneo, en diversos países y en México, principalmente en Distrito Federal. Con alumnos de dichos talleres realizó algunos “espectáculos-camino”, concepto que explicaré más adelante.

En 2002 realizó el primer montaje de *Los tres sueños de Rosaura* con alumnos que más tarde integrarían la compañía con la que escenificó *Callejón de lis*.

A raíz de un Taller de investigación impartido en 2003 surgió el primer elenco que integraría Proyecto 3. En ese taller conocí a Jean-Frédéric Chevallier, y me integré al grupo.

El nombre de Proyecto 3, obedecía a la intención de articular tres ejes, por un lado la creación artística, es decir todo lo referente al trabajo propiamente escénico; un segundo eje fue la investigación académica, coloquios, talleres, sesiones de investigación y finalmente la vinculación con otros públicos alejados del quehacer teatral, a partir de talleres y presentaciones.

Al interior del grupo nunca tomamos el membrete de teatro posmoderno, tampoco denominamos el teatro que hicimos como posdramático, aunque por supuesto lo posdramático y muchas de las premisas de lo posmoderno atravesaron el trabajo escénico de Proyecto 3. A mi entender lo importante del teatro que realizamos no era la categorización sino el resultado para con el espectador. Recuerdo a Jean-Frédéric Chevallier enfatizando que el nuestro era un teatro del presentar porque buscaba la exaltación de los sentidos en el presente para que el espectador pudiese exultar su

presente. En los capítulos II y III expondré con mayor amplitud los objetivos del teatro que hicimos.

El grupo inició su trabajo con dos sesiones de investigación (Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2004), el reestreno de *Los tres sueños de Rosaura* (Casa Talavera, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2004). Posteriormente presentó *Máquina-Hamlet* (Museo Nacional de las Culturas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), *Gaudeamus desde México* (Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, Teatro UNAM, 2005; Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006; Instituto Cultural Helénico, 2007), *Sin título* (Casa Refugio Citlaltépetl y Casa de Cultura de Azcapotzalco, 2006), *Discurso capital* (Ex-Convento Culhuacán, Iztapalapa, 2006), *La vaca multicolor* (Explanada del Palacio Municipal de Nezahualcoyotl, 2006), *Bombay railways* (Teatro Arq. Carlos Lazo, UNAM, 2007-2008).

Enunciaré los trabajos que realizamos bajo la dirección de directores extranjeros, cuatro de ellas en el marco de las *Noches de teatro: Extreme Orient* bajo la dirección del coreógrafo y bailarín francés Frank Micheletti, *Muestra de los hombres de menos* del director escénico y dramaturgo francés Matthieu Mével, *El ojo de los adivassi* dirigida por el artista plástico también francés Julien Nenault, *Rastros rostros* y *Heteroglosias* ambas dirigidas por el director y dramaturgo colombiano Víctor Viviescas.

En 2005 Proyecto 3, organizó conjuntamente con el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, jornadas de trabajo en el festival de Avignon, Francia. Realizó dos películas: *Questa è la fine del mondo?* (mención honorífica en el Festival de Ensenada, 2006), y *Drawing Princess* (con Darpana Academy of Performing Arts, India, 2007-2008). Desde 2007 produce el *Cabaret literario franco-mexicano*, en colaboración con la Embajada de Francia en México.

Paralelamente llevó a cabo talleres en casas hogar del DF, en Naucalpan, en el Municipio Totonaco de Huehuetla (Puebla) y seminarios en coordinación con “17, Instituto de Estudios Críticos”.

En noviembre de 2004, 2006, 2007 y septiembre de 2009 Proyecto 3 organizó un Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo que en cada ocasión, concluyó con una *Noche de teatro*.

Los artistas e investigadores participantes a los coloquios y *Noches de teatro*, venían de Alemania, Argentina, Chad, Colombia, Congo, Cuba, España, Filipinas, Francia, Italia, Japón, México y Polonia. Las sedes fueron la UNAM, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el Centro Nacional de las Artes, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la Universidad del Claustro de Sor Juana, Casa Refugio Citlaltépetl, Museo Nacional de las Culturas y Casa Vecina. Estos encuentros recibieron el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, la Fundación del Centro Histórico, el INAH, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Internacional, las embajadas de Francia y de España, la cooperativa de los trabajadores de Pascual, la Facultad de Filosofía y Letras y Difusión Cultural UNAM.

A continuación describiré en qué consistían las sesiones de investigación, coloquios, residencias artísticas y *Noches de teatro*.

Las sesiones de investigación eran una suerte de retiro de una o dos semanas de duración, en alguna sede (casa, instituto o centro) preferentemente lejos del D.F., en donde los miembros del colectivo nos dedicábamos exclusivamente a la exploración teórica y práctica de las premisas que impulsarían el siguiente montaje. Se buscaba que a partir del aislamiento, el colectivo además de cohesionarse, contara con un tiempo privilegiado para llevar al extremo sus reflexiones y preocupaciones.

Dichas sesiones antecedían el inicio de los ensayos y se volvieron indispensables para preparar y optimizar el trabajo de montaje.

Los Coloquios sobre el gesto teatral contemporáneo eran el espacio académico dedicado a la reflexión teórica sobre las razones filosóficas y motivaciones estéticas, sociales y culturales del teatro contemporáneo. Durante tres o cuatro días previos a la *Noche de teatro*, ponentes de distintos países presentaban sus investigaciones ante públicos conformados en su mayoría por estudiantes de teatro. Los coloquios sirvieron de pretexto para reunir gente de cualquier parte del mundo, que hace y goza el teatro. En total se realizaron cuatro coloquios, en 2004, 2006, 2007 y 2009.

Previo a los coloquios, se invitaba a algunos de los participantes al mismo, a pasar una estancia de una, dos o tres semanas en el Distrito Federal con la finalidad de construir un montaje que sería estrenado durante la *Noche de teatro*. Las residencias artísticas posibilitaron diálogos enriquecedores que fructificaron en montajes sumamente satisfactorios tanto para el equipo creativo como para los espectadores.

Cada coloquio concluía con una *Noche de teatro*, que tal y como su nombre lo indica, estaba íntegramente dedicada a presentar obras de teatro de manera continua, desde las siete de la noche y hasta las siete de la mañana del día siguiente. Una *Noche de teatro* generalmente estaba compuesta por cinco o siete creaciones escénicas, cuatro conciertos y una o dos proyecciones de películas o documentales. Las *Noches de teatro* eran una fiesta que celebraba el intercambio teórico y práctico realizado antes y durante el coloquio. También fueron cuatro las *Noches de teatro*.

En el presente informe me enfocaré en la primera línea de trabajo del grupo: la creativa. En el primero y el segundo capítulos haré referencia de la labor académica y en el tercero a la labor social.

He escogido el formato de crónica porque considero que es un medio que me permitirá informar detenida y en ocasiones cronológicamente, lo acontecido en el período que va de marzo de 2004 a octubre de 2009. Dicho formato me facilitará el análisis y la reflexión de mi subjetividad expresada como emociones, estados de ánimo, sentimientos y reflexiones que quedaron plasmados en mis bitácoras de trabajo.

Estas bitácoras son la principal fuente de información en la que se basa este informe.

Las bitácoras están registradas en cuatro cuadernos, al citar algún párrafo de las mismas las nombraré en número romano: bitácora I, II, III y IV. Eventualmente enunciaré la página de la que proviene la cita.

Cabe mencionar que debido a mi larga estancia en Proyecto 3, a lo largo del presente informe, haré alusión a muchas aseveraciones en torno a cuestiones teatrales que escuché innumerables veces en labios de Jean-Frédéric Chevallier y que no fueron registradas físicamente, todo está en mis recuerdos, por tanto no me será posible acreditar debidamente la fuente.

He decidido hablar de forma más específica de cuatro de los siete trabajos de Proyecto 3, por dos razones: la primera, porque en ellas participaron todos los miembros del grupo, no así en las tres restantes de formato pequeño. La segunda, porque creo que en esos cuatro acontecimientos teatrales está sintetizada la historia del grupo que conformamos; son para mí una especie de mapa que echa luz a casi seis años de trabajo. A lo largo de esas cuatro experiencias pudimos dar respuesta a muchas de las preocupaciones que nos acompañaron desde la conformación del grupo: el lugar del espectador, la creación de dispositivos teatrales que permitan el desplazamiento de los espectadores, el trabajo con el espacio, el proceso de construcción de la escena y la presencia del actor.

Considero que al hablar de esas puestas, sintetizo mucho de lo que he pensado, sentido y reflexionado a lo largo de los casi seis años de estar y actuar con Proyecto 3.

Antes de explicar la estructura del informe, es necesario mencionar a las personas que hicieron posible Proyecto 3. Es imposible nombrarlos a todos, pues hubo quien estuvo unos días, un par de meses, un año, etc. Ante tal imposibilidad escribiré los nombres de aquellos que estuvieron desde el inicio y decidieron permanecer hasta que no hubo más, y que después de todo, son los nombres que perviven en mi memoria: Ángeles Batista, Juan Díaz, Dulce Sánchez, Estela Quintero y por supuesto Jean-Frédéric Chevallier.

Vislumbro tres etapas que me importa distinguir y que dan título a cada uno de los tres capítulos que integran este informe: 1) Sesión de investigación y apertura; 2) Proceso de ensayos y 3) Temporadas

Etapa I

Sesión de Investigación y Apertura:

Antes de comenzar los ensayos realizábamos sesiones de apertura que tenían la finalidad de explorar libremente algunas de las premisas que orientarían los trabajos.

La sesión también iba encaminada a generar un espacio de convivencia, cordialidad y respeto entre los integrantes.

Etapa II

Proceso de ensayos:

Era el período de ensayos el tiempo de investigar a mayor profundidad los ejes rectores del montaje. Había un tiempo dedicado a la improvisación y otro para definir lo que más convenía a la estructura final de la obra.

Existía un momento en que el trabajo era expuesto a los espectadores y era ahí donde estaba sujeto a las últimas y en ocasiones definitivas modificaciones.

Etapa III

Temporadas:

El proceso continuaba abierto durante las temporadas y ésta era la etapa más importante de todas, puesto que era el tiempo en donde el hacer teatro cobraba sentido.

Las tres etapas mencionadas se llevaron a cabo para cada proceso de creación de montaje desde el inicio de Proyecto 3.

CAPÍTULO I

Tiempo de Investigar

1. Creando colectivo

A lo largo de seis años de trabajo, me tocó experimentar procesos diferentes en la organización del grupo. En una primera etapa mucho del esfuerzo estaba enfocado en poder establecer un claro entendimiento de lo que se pretendía hacer con el tipo de teatro que Jean-Frédéric Chevallier nos proponía¹.

Estaba además el interés de descubrir qué preocupaciones, motivaciones y expectativas personales podrían tener cabida en el proyecto.

Después del primer año de trabajo y luego de tres montajes, que supuestamente marcarían el fin del proyecto, iniciamos una etapa donde, a sugerencia de los actores, tendríamos que caminar hacia un trabajo más colectivo.

Con colectivo queríamos decir que las decisiones, responsabilidades y todas las actividades de Proyecto 3 serían asumidas por cada uno de los integrantes del grupo.

Durante el primer año de trabajo, todas las decisiones fueron tomadas por Jean², los demás nos limitábamos a opinar sobre el propio trabajo.

Para mí era claro que estaba a prueba y eso me hacía suponer que debía hacer lo mejor posible lo que me correspondía, sin intervenir en asuntos que no eran de mi competencia. A comienzos del segundo año de actividades mi percepción era distinta, sentía que todo lo sucedido dentro y fuera del grupo me competía.

¹ En los capítulos II y III explicaré ampliamente el teatro que realizó Proyecto 3.

² A partir de ahora, dependiendo de la redacción, me referiré indistintamente a Jean-Frédéric Chevallier también como Jean-Frédéric o Jean.

Por un periodo aproximado de tres años intentamos diluir la jerarquía. Nos dividimos en una especie de “comisiones”, por decirlo de algún modo. Cada comisión tenía el deber de informar sus avances en las juntas generales organizadas de manera regular.

La calendarización de las reuniones dependía de la cercanía de los eventos, nunca había una periodicidad única. La asignación de actividades por comisión se realizó en función de las competencias, habilidades y gustos de los integrantes. Así, había gente encargada de prensa, de difusión y vinculación con colectivos y zonas populares; vinculación institucional, labores académicas, recaudación de fondos y por supuesto producción general y producción ejecutiva.

Fueron pocos los avances, eran pocas las comisiones que funcionaban, otras simplemente no caminaban, parecía que no había interés alguno en obtener resultados; desafortunadamente el supuesto interés por diluir la jerarquía no parecía ser compatible con una práctica que parecía pedirla a gritos.

La división del trabajo por comisiones se detuvo definitivamente, tuvimos que reconocer que los resultados no eran los óptimos. Los siguientes meses, regresamos a un modelo similar al del principio: Jean como director general, el equipo de producción, los asistentes de dirección y el equipo de actores.

Quisimos ser un colectivo, algunos queríamos un ideal de colectivo; incluso olvidando que los ideales, cuando no resultan imposibles, al menos son difíciles de llenar.

Aún así, considero que nuestro trabajo estuvo plagado de pequeñas acciones que reflejaban el buen funcionamiento de un grupo heterogéneo de personas que estaban profundamente convencidas de que lo que hacían tenía razón de ser y con esto me

refiero específicamente a la creación de eventos escénicos cuya finalidad principal era propiciar movimientos en el espectador.

Pese a no satisfacer las expectativas de todos y cada uno, esas pequeñas acciones me hacen suponer que de una u otra forma siempre fuimos un colectivo, si por tal entendemos a un grupo de personas que se organiza para cumplir ciertos objetivos y que, a pesar de las diferencias, puede cumplirlos a cabalidad. No quiero hacer apología de los errores y fracasos organizativos; pese a ellos, siempre logramos la realización de lo planeado, no hubo nada que dejáramos de hacer.

No abundaré en describir dichas acciones, daré un único ejemplo.

Durante la realización de la segunda *Noche de teatro* en la Universidad del Claustro de Sor Juana (diciembre 2006), tuvimos como invitado al grupo de danza teatro Kubilāi Khan Investigations.

La semana previa a la *Noche de teatro*, todos los integrantes de Proyecto 3 nos dedicamos a hacer que los de Kubilāi se sintieran como en casa, incluso si eso implicaba dejar de ensayar lo que nosotros presentaríamos en la *Noche*. El día de las presentaciones pasamos la mañana y la tarde arreglando el escenario donde por la noche bailarían los miembros de Kubilāi. Ninguno de nosotros (los que entonces formábamos parte de Proyecto 3) paró de cargar, barrer, jalar, limpiar, sudar. Ninguno de nosotros paró hasta las seis de mañana del día siguiente.

2. Sesiones de investigación.

Las sesiones de investigación eran la manera de entrecruzar la teoría con la práctica, permitían un diálogo que motivaba transformaciones en la práctica y enriquecía la teoría.

Las sesiones de investigación eran el punto de partida para el trabajo.

Previo al montaje, organizábamos una semana de investigación teórica y práctica. En reuniones anteriores se seleccionaban los ejes temáticos (al principio sólo Jean lo hacía, después, cada integrante planteaba sus inquietudes), se vislumbraban posibles ejercicios prácticos para interrogar o dar solución a los planteamientos.

Se buscaba una casa, preferentemente alejada de la ciudad. La intención era alejarnos de posibles distractores en espacios que naturalmente nos aislaran.

Estar lejos nos servía para estar cerca de lo que pretendíamos poner en cuestión para el siguiente montaje.

Una vez en la casa o espacio de trabajo, Jean entregaba agendas a cada uno, en donde las actividades a realizar estaban perfectamente estipuladas. No quedaba tiempo libre, eran siete días dedicados enteramente a trabajar con vista al nuevo montaje.

Nos dividíamos para que las labores de limpieza y preparación de comidas quedaran equilibradas.

Durante una semana con todos sus días, la actividad empezaba a las siete de la mañana y terminaba a las diez, once o doce de la noche.

En quince horas cabía el desayuno, la reflexión teórica a partir de textos leídos previamente, la investigación práctica a partir de alguna nueva pregunta en torno al lugar del espectador; las maneras de conmoerlo o estremecerlo³, la creación de dispositivos que le permitieran entrar, el trabajo actoral, cocinar y los trastes y otra vez

³ En el siguiente apartado explicaré lo que entendíamos por dichos términos.

las pláticas sobre la entrega, el dar, el sentido, generar un espacio de vacío, un hueco para que el espectador pueda entrar... y cocinar y la cena y las películas.

Las sesiones nos acercaban al montaje y a cada uno de nosotros; nos sirvieron para comenzar a crear grupo y sobre todo para entendernos mejor, para empezar a hablar con las mismas palabras.

3. La formación de un lenguaje.

Como todo grupo humano que convive por periodos prolongados, fuimos encontrando la manera de volver más eficiente la comunicación al interior.

Algunos de los conceptos que describiré a continuación fueron generados en el colectivo francés (*Feu faux lait*) que dirigía Jean-Frédéric Chevallier en París y asumidos por nosotros (Proyecto 3) con mayores o menores modificaciones. Algunos otros fueron resignificados o afianzados para denominar ciertas cualidades actorales y ciertas maneras de relacionarnos con los espectadores, es decir, lo que llamamos modalidades actorales.

Cabe señalar que algunas de esas categorías o conceptos no necesariamente guardan una lógica con su significado más usual.

Mencionaré y explicaré las cinco modalidades actorales y tres conceptos más que nos fueron de gran utilidad: entrega, conmover y estremecer.

Sin estos conceptos y categorías no me hubiera sido posible entender lo que estaba haciendo como actriz, ni mucho menos lo que podría hacer con respecto a mi relación con los espectadores.

Modalidades actorales.

Las cinco modalidades actorales con las que trabajamos fueron en un principio la manera de entendernos escénicamente, de comprender lo que el director demandaba de nosotros como actores y, específicamente de mí como actriz.

Con el tiempo comprendí que el trabajo de las modalidades sobrepasaba las peticiones técnicas y se convertía en una manera concreta de estar con los espectadores; cada una de las modalidades me sugería un estado corporal y emocional distinto, cada modalidad propiciaba un encuentro distinto con el espectador: "...Aunque se llamen así

(“actorales”), en realidad conciernen más al espectador: son cuatro dinámicas para dar lugar al espectador, como cuatro cualidades de entrega al otro, cuatro maneras de estar (más que ser) durante el acto teatral.”⁴

Las cuatro modalidades actorales fueron así denominadas por el colectivo teatral que Jean-Frédéric presidía en París, de hecho una de ellas *Feu faux lait* lleva el nombre de dicho colectivo.

Describiré cada una de las modalidades, lo que significó para mí su asimilación y su posterior apropiamiento. No haré un recuento de los ejemplos o una sucesión cronológica. En tanto que mi propósito es describir las modalidades, tomaré ejemplos salteados. Antes de ejemplificar, siempre comenzaré por transcribir un fragmento descriptivo de cada modalidad.

Primera modalidad: *Feu faux lait*.

Feu faux lait. Se trata de un marcaje preciso, con una insistencia sobre la presencia aquí y ahora del actor. El propósito es producir una suerte de *vacío acogedor*. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje para dar contundencia a una presencia nunca exhaustiva, ahuecada pues. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedará el presente. El espectador entra en relación, porque también está aquí presente.⁵

La primera aproximación al trabajo de las modalidades ocurrió en 2004 en la reposición⁶ de *Los tres sueños de Rosaura*. Había que memorizar el marcaje de otros, cada escena tenía que ser exactamente igual a las que yo había visto en las funciones del primer montaje en 2003. Cabe señalar que utilizamos videos de la puesta original como método para copiar el trazo escénico.

⁴ *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México, Proyecto 3, UNAM, Escenología, 2004, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ La primera vez que se escenificó la puesta fue en 2003, con uno de los Talleres de investigación teatral impartidos por Jean.

En la página 30 de mi bitácora I, anoté lo siguiente: "...tener el marcaje de otros me es muy cómodo... me ayuda a no repetirme. Tengo mucha confianza y seguridad al trasladarme, al realizar esos movimientos que no son míos, pero que me agradan".

Trabajar por primera vez sobre el movimiento absolutamente preciso que otro había inventado, me dio la posibilidad de preocuparme por llenar la forma. Percibí la posibilidad de trabajar con claridad por un lado el movimiento y por otro la carga emocional. Yo estaba acostumbrada a elaborar todo junto, revuelto; lo que irremediamente me llevaba a dar funciones muy angustiantes.

La precisión de cada movimiento me dio certeza, sabía que todo ocurría con exactitud y que nada, excepto los espectadores, concernía al azar.

Para los trabajos siguientes estructuramos las secuencias a partir de los movimientos generados en algo que Jean-Frédéric llama "viaje musical", que consiste en hacer improvisaciones de movimiento libre, utilizando como detonante variaciones musicales.

Los movimientos (ahora propios) continuaban exigiendo la precisión requerida en la modalidad descrita.

Durante la temporada de *Máquina Hamlet* (segundo trabajo del grupo) comprendí la razón por la cual esta modalidad me produce tanto placer. En aquella puesta tenía un marcaje extenuante: me bañaba con agua helada en una fuente, corría y gritaba, estrellaba objetos contra los muros, contra el suelo, corría, daba piruetas, volvía a gritar, volvía a correr... terminaba exhausta, sin tiempo para premeditar nada, sin tiempo para ponerme a pensar o pretender nada. Tenía qué hacer, mucho qué hacer, en tiempo reducido y con suma exactitud. Toda mi energía y mis pensamientos estaban entregados a las acciones, en hacer las acciones en el presente. Esto se asemeja a lo que

dice Yoshi Oida: “Toda su concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo, y por lo tanto no podía pensar en ‘actuar’ de ninguna manera.”⁷

En *Extreme Orient* (séptimo trabajo del grupo) trabajamos bajo la dirección de Frank Micheletti, coreógrafo y bailarín francés. En la estructura de la obra los actores alternábamos escenas con las secuencias coreográficas de dos bailarines. Nuestro marcaje era sumamente exacto. Recuerdo una intervención mía, en la que repetía varias veces una secuencia de movimiento a velocidad, mientras decía un texto de manera pausada. Hacer esos movimientos me estresaba, pensaba que no tenía el entrenamiento suficiente para que no resultaran torpes. Coordinar la parsimonia del texto, la intención con la que quería decirlo y la agilidad del movimiento, me preocupaba sobremanera.

No fue sino hasta el estreno de la obra en la tercera *Noche de teatro* que pude centrar mi atención en mi cuerpo, en percibir cada punto de tensión y relajación. Olvidé la preocupación por la intención y las pausas. Y de cualquier manera surgieron las pausas y las intenciones, sólo que más verdaderas, menos premeditadas, menos “actuadas”.

El actor está totalmente en lo que hace y es la razón por la cual nada más cuenta el presente –es lo que da fuerza a la presencia-. Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se puede comparar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro pues que permite al mismo entrar.⁸

Estar ahí, sin pensamientos que medien entre la acción pura, concreta y mi capacidad de ejecutarla, es para mí lo más cercano a vivir el presente, un presente donde no existe casi nada, en donde no pretendo ni espero nada, y justo en esa especie de hueco es donde surge el encuentro con la mirada del otro que me hace sentir que puedo, por unos instantes, reconocermé y reconocerlo plenamente.

⁷ Oida, Yoshi, *Un actor a la deriva*, tr. Rodolfo Obregón, México, El Milagro, 2003, p. 30.

⁸ *Coloquio...*, p. 30.

Segunda modalidad: *Cotidiano*.

...La disposición del actor es *cotidiana*. No se trata de representar una acción de la vida cotidiana sino de realizar frente al espectador un acto real, aquí y ahora: barrer, instalar accesorios en el escenario, dar leche a un recién nacido, hablar por teléfono, etc. Aunque la acción no sea ni realista ni representativa, es real... La especificidad de esta modalidad es entonces un retiro de sí mismo en provecho de la acción. Pero aquí la presencia parece menos intensa, más difuminada. En la primera modalidad algo se abre por la inmersión del actor en el presente y en el rigor de la ejecución de sus movimientos; en la segunda, algo se abre por dispersión.⁹

Para mí fue difícil entender “no hacer nada”, nada que no fueran acciones concretas como colocar una silla, mover una mesa, acomodar una tela; yo necesitaba sentir que “actuaba”, si estaba en un teatro sentía que no podía pasar al escenario sin tener una emoción específica.

Es importante señalar que pese a tratarse de acciones cotidianas, ello no quiere decir de ninguna manera que sean acciones improvisadas o poco ensayadas. Al igual que todo lo que sucede en escena, dichas acciones pasaban por un proceso de selección, ordenamiento y regulación temporal.

Hay una diferencia sustancial entre esta modalidad y la primera, parecería que en las dos se trata de participar de una “no actuación”¹⁰, de un espacio de retiro para favorecer la acción; sin embargo, para mí como ejecutante, fue necesario distinguir dos cualidades de movimiento y dos cualidades de energía diferentes para estar en una u otra modalidad.

Para estar en *Feu faux lait* me era necesario tener un calentamiento previo muy intenso, necesitaba sudar, sudar mucho, quedar casi exhausta, buscaba cansar mi cuerpo para detener mis pensamientos, para así poder enfocarme específicamente en la precisión con la que debía realizar las acciones.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰ Este fue un término usado al interior del grupo para diferenciar el tipo de actuación al que estábamos acostumbrados para la creación de personajes. Más adelante describiré el cambio que para mí representó pasar de un modelo de actuación con personajes, a otro que prescindía de ellos.

Buscaba percatarme de la tensión indispensable para la realización de cada acción.

Intentaba encontrar el estado anímico necesario para matizar cada frase de texto, sin pretender con ello transmitir o contagiar una emoción específica y sí en cambio, buscando la musicalidad de las palabras, de tal manera que pudieran embonar con el resto de los textos y con el dispositivo en general.

En contraste para estar en *cotidiano* me era suficiente la realización de la acción. Me eran prescindibles la exactitud y los estados de ánimo.

Tardé en comprender que la acción importaba en sí misma sin necesidad de imponer algo más.

Probablemente ésta es la modalidad que más utilizamos como transición, para ir de una modalidad a otra y para generar rupturas. Y quizá por lo mismo fue la que menos trabajamos en las puestas.

Generalmente estábamos en *cotidiano* cuando introducíamos objetos al escenario, cuando modificábamos los objetos existentes en la escena, cuando necesitábamos generar una ruptura para provocar distanciamiento o para cambiar abruptamente de dinámica.

Durante las funciones sabatinas de la temporada de la tercera *Noche de teatro*, presentábamos las cuatro obras que la habían conformado, como si fuese una repetición de la *Noche de teatro*.

Hacia el final de la tercera obra *Rastros rostros*, empezábamos a prender y a acomodar un camino de velas, colocábamos y encendíamos una por una.

El final de *Muestra de los hombres de menos*, la cuarta y última obra, consistía en parte, en ir apagando las velas, soplando una por una, desandando el camino del principio. Todo en *cotidiano*, sin más intención que encender o apagar cada vela.

A muchos de los espectadores les parecía “bello” el que las velas “se prendieran” o “se extinguieran”, nos habían borrado: nosotros, los actores, no importábamos nada. Y justo de eso se trata estar en *cotidiano*.

Tercera modalidad: *Comedia*.

Llamamos la tercera modalidad *comedia*. Se trata de un juego exacerbado, que suele acercarse a lo fársico (comedia del arte, clown), exhibido por lo que es y en el que el público no cree para nada pero del que sin embargo se regocija. Se busca exhibir el juego actoral en su dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*). Un juego también con el código teatral en su aspecto tradicional. (Se puede preguntar si parte del disfrute viene de que gozamos de la muerte de la posibilidad de la ficción teatral, de su inoperancia.) El trabajo con códigos teatrales es tan obvio que se auto-cancela o digamos que el representarse se agota rápido y se pasa a otra actividad: la práctica de la representación se satura por sí misma...¹¹

Después de gritar un texto de Hamlet, caminaba aprisa para llegar a lo que era mi “lugar” en el sótano: un espacio entre dos columnas, cercado por dos mallas metálicas pintadas de color blanco; en el techo, una regadera para jardinero, retazos de tela blanca colgando, un escritorio maloliente y una silla desvencijada.

Me sentaba y volvía a decir el mismo texto de Hamlet esta vez en inglés. Anunciaba la presentación de una coreografía, me ponía de pie y me daba la primera de tres empapadas a manera de ducha. Explicaba la primera parte de la coreografía en un pésimo inglés, después la ejecutaba todo lo mal que me era posible intentando que pareciera lo contrario. Regresaba al escritorio para hacer un histérico discurso sobre la verdad para luego deslizarme por encima del escritorio, mojarme por segunda vez y mostrar la segunda parte de mi coreografía cada vez más frenética, cada vez peor ejecutada; me metía bajo el escritorio e iniciaba una secuencia con títeres donde los hacía cantar una ópera con los textos de la escena del asesinato de Polonio. Salía del escritorio y me metía bajo la regadera de jardinero para “ducharme” por tercera y última

¹¹ *Coloquio...*, p. 84.

vez , mostraba el final de mi coreografía aún más frenética, aún peor hecha. Corría hasta el escritorio sacaba un bote de pintura y un par de baquetas, pegaba como si el bote fuera un tambor, pegaba hasta romper las baquetas y corría para agradecer a cada uno de mis espectadores el haber querido estar conmigo.

Esta escena ocurría en simultaneidad con otras cinco, teníamos diez minutos para realizarlas.

Los espectadores hacían un recorrido por todo el sótano y escogían qué escenas mirar.

Disfrutaba inmensamente esa escena, para mí era como estar en una celebración permanente, me sentía libre. Había un marcaje de acciones preciso pero, a diferencia de la primera modalidad, aquí podía darme el lujo de cambiar algunas cosas en función de los espectadores. Estaba jugando, estaba en *comedia*.

Ejecutar esta modalidad me resulta catártico. Trato de delimitar emociones específicas por las que podría transitar en las secuencias y una vez que las tengo seleccionadas, exploro la manera de exagerarlas, a fin de que ya no sean fácilmente identificables. Realizo un proceso de análisis de las emociones y actúo esas emociones, en esta modalidad me permito actuar exageradamente.

Haciendo *comedia* no busco que nadie me crea nada. Tengo la placentera sensación de estar excedida y la certeza de que justo ahí, el trabajo empieza a funcionar. Sé que si yo me regocijo en el dispositivo, hay algo de eso que necesariamente inquieta al espectador. Sé, que si mi júbilo es real no sucede impunemente en la sala.

Cuarta modalidad: *Dionisiaca o Disonante*.

Llamamos la cuarta modalidad *dionisiaca* o *disonante*. Se trata de provocar un evento escénico disonante: producir que algo se quiebre pero, como en la tercera modalidad, sin tematizar. El adjetivo *disonante* lo propone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*; el goce que proporciona la disonancia en la

música. Ésta suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden (*apolíneo*) se mezcla una tendencia al desorden (*dionisiaco*). La disonancia se siente en la carne como un desgarrón del ser. Por un instante se destruye la estabilidad de la percepción. Es el vértigo, el pánico voluptuoso, el espasmo, el remolino de agua, el mareo, el aturdir. Se busca provocar en el espectador una suerte de terremoto interno...¹²

En el final de *Gaudeamus desde México*, una compañera tocaba una melodía alegre en un acordeón, otro más corría a estrellar jitomates contra un ventilador industrial, yo lo relevaba estrellando jitomates contra el mismo ventilador, corríamos y gritábamos estrellando jitomates; adelante alguien más acariciaba un trozo de carne puesto sobre un pañuelito de un blanco impecable, para después comenzar a enredarse la cara con hilo de cáñamo; una más clavaba incesante un par de zapatos sobre una mesa de madera. Enseguida la compañera dejaba el martillo para que la del acordeón entrara en los zapatos. Abajo, la mesa con la mujer cayendo y cantando, aullando y llorando; a su lado el compañero que tiraba los jitomates, ahora estrellaba fuertemente sus manos contra un tambor y también gritando y cantando y también aullando y llorando. Arriba, en un segundo nivel, la que martillaba, el de la cara cubierta de hilo, y yo, la que lanzaba jitomates; desfilábamos desnudos y nos dejábamos caer como latas que se desbarrancan de una banda magnética.

La disonancia es definida en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, como un sonido desagradable, como la falta de conformidad o proporción que naturalmente deben de tener algunas cosas, como algo que parece extraño y fuera de la razón.

Esa escena duraba aproximadamente diez minutos. Había una saturación de estímulos simultáneos. A elementos estables¹³ como el canto o la pieza ejecutada en el acordeón, se incorporaban elementos desvinculados rítmicamente como el lanzamiento

¹² *Ibíd.*, p.85

¹³ Adelante se describirá el término y se expondrá de manera más amplia en el capítulo II.

de jitomates y el martillar los zapatos en la mesa. La continuidad de las acciones se entrecruzaba con otras que parecían contradecirlas. No era posible seguir una acción, porque ninguna seguía una continuidad lógica. Tampoco era posible escoger ver sólo una e ignorar las demás, puesto que estaban diseñadas justo para funcionar en simultaneidad.

Instalábamos un orden para romperlo inmediatamente o instalábamos el desorden para tratar de impregnarlo de un orden que prácticamente se cancelaría a sí mismo.

A la mayoría del público le parecía que el final era, sin duda, lo mejor de ese montaje, pero no tenían claridad por qué; algunos decían que estaban seguros que no era estéticamente agradable lo que veían pero que aún así percibían algo profundamente bello.

En cierto sentido muchos de nuestros espectadores coincidían con la definición del diccionario, a menudo comentaban que lo que presenciaban les parecía fuera de la razón, algo totalmente extraño, desagradable incluso pero que, a pesar de ello, percibían belleza. En sus propias palabras esa belleza les conmovía a unos y les estremecía a otros.

Durante los ensayos se hablaba de “aguantar”, de “esfuerzo físico”, de “ahogo” pero siempre en voz baja y con más ternura que de costumbre. Eso evidencia que esa modalidad no permite la neutralidad de ninguna parte... Es necesario entonces que, a pesar de la delicada naturaleza de esta modalidad, haya -por parte de los actores- intención (deseo) de lanzar hacia fuera (hacia el otro). Así puede suceder algo en la sala. No basta colocar al actor en una situación extrema, es necesario, de una manera o de otra, hacerlo también con los espectadores.¹⁴

Cada escena inscrita en esta modalidad apelaba a un estar diferente del espectador. El cambio generalmente era mínimo -invitarlos a levantarse de sus asientos,

¹⁴ *Coloquio...*, p. 86.

proponerles una caminata, una carrera, etc-, pero invariablemente esas pequeñas modificaciones les permitían comprometerse aún más con lo que expectaban. Un simple desplazamiento servía para dar mayor contundencia a su participación.

Para mí, esta es la modalidad más demandante. Durante los ensayos, cuando había que montar escenas en esa modalidad o repasar las ya montadas, acostumbraba llegar más temprano y calentar lo más fuerte que me fuera posible.

El esfuerzo físico y emocional es elevado. Pienso que es la modalidad que más me compromete. Justo por eso es también la más complicada, me exijo más, idealizo más y por lo mismo fracaso más.

Suele pasarme que pienso demasiado en estar hacia fuera, ese pensamiento se torna pretensión y me es muy difícil desplazarme. De pronto todo se vuelve el puro deseo de lograr, de demostrar, y pierdo el deseo de dar y estar. En ocasiones soy capaz de frenar mis pretensiones y ejecutar las acciones con todo el potencial físico que me es posible. A veces soy capaz de vencer mis propias expectativas y terminar una función con la sensación de haber quedado vacía, con la sensación de haberme sacudido, de haber cambiado de lugar; al salir mi punto de vista no es el mismo.

Quinta modalidad: *El actor menor, o el actor aminorado*.

“...Se trata de dejar (los elementos estables) para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos.”¹⁵

Por elementos estables, se mencionarán: el texto, el diálogo, la estructura dramaturgica, el actor y el director. Estos elementos estables imprescindibles en la representación, aparecen como ejes de un discurso que apela a las mayorías¹⁶, al

¹⁵ Chevallier, Jean-Frédéric, *Deleuze y el teatro 2. De un teatro menor a una presencia aminorada* [notas posteriores a las jornadas de trabajo en Avignon, inéditas], México, 2005 [ocho hojas], h. 4.

¹⁶ Es un término extraído por Jean-Frédéric de la obra del filósofo francés Gilles Deleuze, para hacer alusión a los sectores a quienes van dirigidos o dirigen discursos totalitarios de cualquier índole.

establecimiento de un discurso coherente con una temática específica, a la construcción de sentido a partir de la comunicación de mensajes. Lo que de antemano cancela la posibilidad de discursos tan múltiples como la cantidad de individuos en la sala.

Dice Jean Frédéric Chevallier que lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la posibilidad de imponer la voz de la mayoría, lo cual permite el afloramiento de las singularidades tanto del actor y aún más del espectador a partir de hacer presente el presente en la presentación.

Más que el “querer decir” desde el escenario, importa propiciar las voces de los que expectan, provocar sus percepciones, sus sensaciones, sus pensamientos.

Es una sustracción/sustitución para un dejar ser y un nuevo emerger en los cuales participa por supuesto el actor “que deja de ser actor”. Lo que hay que privilegiar es el sencillo hecho de que él también opera la aminoración... hay una positividad pura de la sustracción. El surgimiento de otras materias y formas teatrales no hubiera sido posible sin la sustracción de la cual el operador es partícipe. La paradoja va en múltiples direcciones: se quita, por una parte, para que haya más y por otra, para que cada quien haga más...¹⁷

Durante un viaje que realizó Proyecto 3 al Festival de Teatro de Avignon en 2005, pudimos presenciar cuatro creaciones escénicas donde los actores prácticamente desaparecían. En una primera (*Crescita XII* de la Societàs Raffaello Sanzio), un niño de unos ocho años jugaba con un balón; intempestivamente había un oscuro, ruido ensordecedor de turbinas, y mucho viento. Cuando terminaba el oscuro, el ruido y el viento, el niño no estaba más. Quedaba el vacío.

Esa obra se volvió para nosotros una especie de paradigma para entender lo que Jean llamaría la quinta modalidad *el actor aminorado*¹⁸, el nombre no se trata de un invento de Jean como en el caso de las cuatro modalidades anteriores, aunque sí la manera de teorizar y trabajar dicha modalidad al interior del grupo.

¹⁷ Chevallier, *op.cit.*, h. 5.

¹⁸ Se trata de una interpretación de Jean-Frédéric a un término acuñado en la obra de Gilles Deleuze.

En cuanto al gesto del actor, el procedimiento es parecido: importa quitar la estabilidad del par significado/significante, es decir hacer que el gesto ya no tenga un significado pre-establecido (sería un elemento estable) y pueda así – al poner en movimiento los sentidos- volverse generador de sentido. La variación continua de los gestos y de las cosas entra en la variación continua de la lengua y de los sonidos y viceversa...¹⁹

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, aminorar es, en una primera acepción: disminuir o menguar, y en una segunda: reducir en cantidad, calidad o intensidad.

Y según el mismo diccionario, menguar es, en una primera acepción: disminuir o irse consumiendo física o moralmente una cosa, y en una segunda acepción: hablando de la Luna, disminuir la parte iluminada del astro visible desde la Tierra.

La intención era disminuir o mejor menguar, más cercana a su segunda acepción, la presencia de los actores. La intención era difuminar la luz, el foco, el centro de atención sobre los actores demasiado presentes como en la primera modalidad. Volvemos menos visibles, seguir estando ahí como la Luna, sólo, menos visibles.

[...] todavía faltaba sustraer/amputar/neutralizar la sobra de imposición del escenario –una segunda aminoración esta vez dirigida sobre lo que sigue siendo un elemento estable de la presentación: la presencia del actor-. Aminorar esta presencia es quitarle su papel protagónico, su función de centro de miradas [...] Instaurar un centro es instalar un elemento estable y por consecuencia disminuir de nuevo la posibilidad de variaciones. Entonces, exactamente la segunda aminoración podría ser esa: quitar su carácter de centro a la presencia, es decir volver la presencia una operadora también. Y ahora sí, tal vez, se podrá hablar *realmente* de un operador escénico...²⁰

Hacer del actor un operador escénico que tiene el mismo peso dramático que un foco, una música, una tela cayendo, una mesa que entra, etc. Un actor que opera en función de un dispositivo que pretenda detonar fugas en los espectadores, más que imponer, decir o comunicar.

Para mí el ejemplo más claro de esa nueva modalidad lo logramos en la última escena de *Bombay railways*:

¹⁹ Chevallier, *op.cit.*, h. 6.

²⁰ *Ibíd.*, h. 8.

Los actores nos perdíamos entre las columnas del sótano. Reaparecíamos con la penumbra, caminando lento, emitiendo un texto apenas más audible que el ruido que producían las hojas secas cayendo; poco más audible que el chirriar del proyector de 35mm que lanzaba las imágenes de una película ininteligible.

Nosotros caminando, lento, con la penumbra, la voz apenas audible, la película, el chirriar del proyector, las hojas secas cayendo, el polvo y una actriz pendiendo de una cuerda movida por la inercia.

En esa escena intentamos “menguar” nuestra presencia. Trabajamos el rostro neutro, la voz suave, apenas audible. Nuestro caminar era casi imperceptible. Intentamos componer un dispositivo muy disminuido con respecto a lo que habíamos realizado durante el montaje. Pretendíamos ser meros operadores escénicos de manera que nuestra voz fuera igual de importante que la penumbra, que la película, que las hojas.

Nuestra presencia estaba tan disminuida que no sería concebible centrar la atención en el quehacer de los actores.

Lo realmente trascendente era que los espectadores pudieran construir sentidos múltiples a partir de elementos reducidos, o como señalaba Jean: “...se trata de un retiro en el escenario (un menos) que busca dar la prioridad a un *plus* en la sala. No importa tanto cuánto se retira el actor sino cuánto se produce en el espectador...”²¹

Si en las modalidades anteriores actoralmente buscábamos retirarnos del discurso y de la imposición de emociones, en esta modalidad buscábamos radicalizar ese retiro. Pero, a diferencia de las otras cuatro modalidades, para ésta nos faltó tiempo de grupo, nos faltó ahondar en la investigación colectiva. Es quizá a la par que la “cotidiana” la modalidad menos trabajada.

²¹ *Ibíd.*, h. 8.

El haber categorizado ciertas energías, ciertas maneras de estar con el espectador sirvió además para agilizar y mejorar el trabajo.

Con los años algunos nombres de las modalidades se fueron desvirtuando. Como bromeando decíamos: vamos a trabajar en “presencia”²² por no decir *Feu faux lait*, y todos sabíamos cómo asumir actoralmente lo que cada categoría implicaba.

Estar en “presencia” fue la modalidad que más trabajamos, incluso con los directores extranjeros.

En *Bombay railways* podía intuir qué tipo de trabajo-modalidad podría funcionar bien para cada fragmento de la obra.

Así, al inicio trabajaba “presencia”, sabía que la precisión en el tiempo de mi descenso de la escalera y el posterior recorrido por el sótano acompañado de una voz suave y pausada, coadyuvarían a que el dispositivo de acogida al espectador funcionara.

Luego venía una parte en donde cada actor desarrollaba una serie de acciones aisladas ante la mirada de un grupo reducido de espectadores. En esa parte yo trabajaba *comedia*; montaba una coreografía mal hecha mientras me duchaba.

Después regresaba al trabajo de “presencia”, casi instantáneamente a *cotidiano* y luego a *comedia* en una secuencia sobre una mesa; alguno leía a manera de voz en *off*, fragmentos de un texto casi apocalíptico, para que después los actores hiciéramos una secuencia de movimientos obscenos.

Regresaba a “presencia” mientras un actor se deslizaba por una cuerda y luego otra vez *comedia*, en una escena que a mí me resultaba fascinante. Subíamos a la cabina y desde ahí hacíamos la imitación de un combate de lucha libre y entre quebradoras y ganchos pésimamente ejecutados arrojábamos por las puertas cualquier cantidad de

²² En los capítulos siguientes se expondrá el término.

objetos inservibles que previamente habíamos seleccionado durante la limpieza del sótano.

Al terminar esa escena, acomodábamos a algunos espectadores en el centro y alrededor suyo empezábamos la lectura en “presencia” de un texto escrito por Jean-Frédéric a partir de *Hamlet* de Shakespeare.

Diez minutos más tarde entrábamos a una secuencia de mucho movimiento, música a todo volumen, estridencias de objetos que caen, juegos de luces y ruidos ensordecedores; un dispositivo que requería el trabajo de la modalidad *dionisiaca*.

Casi sin aliento y en “presencia”, acomodábamos a los espectadores al fondo del sótano frente a una pantalla donde se proyectaba una películita absurda, blanco y negro filmada en treinta y cinco milímetros.

Luego reaparecíamos en “presencia aminorada” para decir un texto final.

En la pantalla: la película; en el aire: el ruido incesante del cañón, la voz de todos nosotros susurrando un texto, el polvo de las hojas secas cayendo de entre las rendijas de la planta alta y una actriz meciéndose frágil, aferrada a una cuerda.

A continuación mencionaré y explicaré tres conceptos: entrega, conmover y estremecer.

Entrega.

En la página 36 de mi segunda bitácora escribí lo siguiente: “La cuestión para mí no es ahora pensar que tengo que entregarme... la entrega no tengo que pensarla, no tengo que nombrarla... sólo hago y la entrega viene como consecuencia de mi ocupación en el hacer y en el decir de a de veras. No puedo pensar el compartir, comparto y a veces quizá ni siquiera me doy cuenta.”

La entrega del actor, la donación que hace de sí mismo es apertura: el actor se abre al otro en él, pero también al otro frente a él. Se abre al espectador para que el espectador pueda entrar... el abrirse del actor apela al vacío. La apertura real es también hueco. Un actor totalmente presente (no existe, es un decir...),

totalmente “en el te hago presente del presente”, “te doy en presente el presente” se vuelve hueco. Estar presente, hacer un presente, es dar y habitar el hueco de la presencia. Es, exactamente, dar sentido.²³

Tengo la sensación de olvidar con facilidad lo que significa entregar desde el escenario. Cada vez que inicia un proyecto, es como si no hubiera sabido jamás como se hace para abrirse al otro. Sé que no es, sino hasta el momento en el que llegan los primeros espectadores a observar los ensayos abiertos, cuando siento que puede surgir algo en mí, que deseo compartir, algo que no tiene sentido si no lo comparto. Encuentro sentido en lo que hago y digo en el momento en el que se lo puedo decir a alguien.

También sé que si saturo mis acciones y mis textos con la emoción que creo me provocan, pongo una barrera infranqueable entre el que mira y lo que hago.

Me es necesario encontrar un punto en el que mis propias emociones no me desborden, lograr que permanezcan más pequeñas, con la misma intensidad pero reservadas. Contener mis emociones y ocuparme de mis acciones concretas, claras y precisas. Aún no sé exactamente como repetir infaliblemente mis aprendizajes en torno a cómo lograr entregar, a hacer más presente el presente. Al terminar algunas funciones, puedo tener la certeza de entregar, de vivir una especie de vacío que me hace intensificar mi sensación de estar presente en el presente, pero no he tenido hasta ahora la certeza de poder lograrlo a voluntad, una y otra vez.

Conmover.

La conmoción nos mueve del espacio pero siempre existe la posibilidad de ubicar el espacio de donde se es movido: el estado anímico antes de que suceda el acontecimiento y el por qué del cambio a otro. El conmover remite a pensamientos de los que uno puede hacer conciencia, con más duración. El sentimiento despertado puede reconocerse (nombrarse también) rápidamente. De la misma forma en que se puede entrar, se puede salir de la conmoción. Provoca disfrute y gozo de los que es posible hablar con otros. El conmover da un sentido de pertenencia, un sentido de comunidad. Es una emoción de cierto modo grupal.²⁴

²³ *Coloquio...*, p. 80.

²⁴ *Ibíd.*, p. 81.

La primera aproximación que tuve al teatro que realizaba Jean-Frédéric Chevallier fue en el Poliforum Cultural Siqueiros con la obra *Los tres sueños de Rosaura*. Recuerdo que al salir yo podía repetir que había sido una experiencia que me había conmovido mucho, podía sentir que había estado pasando de una conmoción a otra. Podía percatarme que dejaba una escena (las escenas estaban dispuestas en diversas partes del Poliforum y los espectadores hacíamos recorridos) con una emoción intensa y particular que invariablemente se modificaba al entrar a otra. Podía sentir inmensa tristeza al escuchar a una actriz susurrar “socorro, socorro...” para de inmediato experimentar inmenso júbilo de ver a la misma actriz bailar.

Cuando fui invitada a ser parte de Proyecto 3 pensé que eso que me había sucedido a mí, era entonces lo que me tocaba propiciar en los espectadores.

Estremecer.

...el estremecer es un proceso individual. Implica la imposibilidad de ubicar el porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logre explicar esos múltiples surgimientos. Se puede pensar aquí en un flechazo. Se detiene la posibilidad de caracterizar. No sé sabe qué pasa, no se sabe de dónde viene. No sé sabe explicar. Y, como si se abriera una puerta de una vez por todas, hay un antes y un después del momento del estremecimiento. A veces después del momento de estremecimiento, viene el entendimiento. Y eso provoca una conmoción derivada.²⁵

Durante el Festival de Teatro de Avignon en 2005, presencié una puesta en escena que me estremeció fuertemente. El elenco estaba conformado por jóvenes que realmente se desvivían por hacernos sentir (a los espectadores) lo más importante del mundo. Su entrega parecía absoluta.

Después de hora y media de cantos, gritos, música, imágenes. Luego de haber recibido tanto, al final, cuando los actores se enfilaron para recibir los aplausos, yo no sabía qué hacer, sentía todo desencajado, como si me hubieran sacudido y me hubieran

²⁵ *Idem.*

dejado exánime. No sé cuanto tiempo pasó entre el no saber qué hacer y el empezar a aplaudir hasta que mis manos no pudieron más. El éxtasis inundó las gradas, medio mundo aplaudía de pie, gritaba y al igual que yo no podían, no querían detenerse.

Salí, caminé y tuve ganas de seguir viva.

He creído haber visto que algunas veces, algunos espectadores de nuestro trabajo, han tenido una cara parecida a la que creo haber tenido en Avignon; algunas veces los he visto sin saber qué hacer, ni qué decir y luego aplaudir implacablemente. He querido suponer que quizá algunas veces nuestro trabajo les ha hecho salir y caminar y quizá...

Dos preguntas de Jean sintetizan mucho de lo que nos preocupaba a la hora de seleccionar la totalidad de las escenas que integrarían cada trabajo escénico. La primera: ¿Qué es una participación efectiva del espectador?, la segunda: ¿Ésa tendrá que ver con conmoverse y estremecerse?

Durante mucho tiempo al ejecutar una escena, pensaba que me gustaría que los espectadores pudieran conmoverse. Trataba de encontrar una especie de fórmula en cada acción pensando que quizá de esa manera podría garantizarme la conmoción del espectador. Estaba en el peor de los caminos posibles para lograrlo.

He tenido que aceptar que eso no está ni remotamente en mis manos. ¡Y qué bueno que así sea! Mi trabajo se limita a hacer, a confiar en cada compañero, teniendo la certeza que hará lo mejor que le sea posible, lo que le toca hacer. Mi trabajo se limita a echar andar la parte del engranaje que ayude a conformar.

CAPÍTULO II

Tiempo de ensayar.

1. Representación o presentación, una visión subjetiva desde la práctica.

Enseguida haré una revisión de los conceptos representación y presentación desde la manera en la que los viví en la práctica. Para ello me referiré y citaré abundantemente conceptos provenientes de diversos autores. Cabe señalar que para hablar de dichos conceptos, por momentos será necesario mencionar algunos otros como Modernidad y Posmodernidad. No es mi intención tomar postura a favor de alguna posición en particular, sobre lo concerniente al profuso debate que se da en los discursos elaborados desde las ciencias exactas pasando por las sociales y las humanidades, en torno a la existencia o la negación de la última.

Para este apartado estaré yendo y viniendo en mis reflexiones respecto de la asimilación que hice de los conceptos. Mi interés estará centrado en el análisis de mi percepción de dichos conceptos, por tanto no respetaré el orden cronológico en los ejemplos citados.

Empezaré por citar una frase que resonó particularmente en mí, el primer día que acudí al Taller de investigación teatral:

El paso del representar al presentar puede luego expresarse de una segunda manera: la atención se desplaza de la acción hacia el movimiento. Como lo nota Gilles Deleuze, importa “producir en la obra un movimiento capaz de conmover fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; inventar vibraciones, rotaciones, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu.”²⁶

²⁶ *Performance y teatralidad. Cuadernos de investigación teatral*, editoras: Ileana Diéguez y Josefina Alcázar, México, CITRU, 2005, p. 180.

Nunca antes había sentido la necesidad de lanzarme al espacio y hacer, sólo hacer, sin texto, sin la finalidad de contar o comunicar algo específico. Trataba de comprender cómo generar movimiento a partir de mis acciones, entender que lo importante era el movimiento, el cambio de lugar, el desplazamiento en vez de la acción finita y no lograba entenderlo.

El teatro que se me sugería distaba mucho del teatro con el que me había formado. A mí me importaba la comunicación actor-espectador. Estaba convencida que habría que dar un sentido desde la escena. Así que la propuesta de conmovier por conmovier (lo entendía de ese modo entonces), de pronto me parecía un tanto hueca.

Dar mi presencia en el presente, fue la petición que se me hizo en primera instancia y pensé que era ridículo puesto que creí no haber hecho otra cosa desde que estudiaba teatro.

Me parecía claro que al tener un texto en mano, al cabo de analizarlo con mis pocas o muchas herramientas de historia, semiótica y psicología, procedería a encontrar las emociones que caracterizaban al personaje a crear. Luego, al partir de las mismas, construir una apariencia física; finalmente, encontrar una lógica conductual verosímil. En ello innegablemente entregaría mi presencia.

Tardé en entender que la petición hecha, era mucho más simple de lo que suponía.

...lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro -tanto desde la sala como desde el escenario- se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que aquí está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo.²⁷

²⁷ *Coloquio...*, p. 7-8.

Lo importante es mi cuerpo sobre la escena, es él el punto de partida. Mi presencia real de ser humano respirando en la sala. Lo trascendente está en el accionar concreto y real de mi cuerpo, en donde incluso puede importar más mi tono, timbre y volumen vocal que lo que digo o cómo lo estoy diciendo; inclusive puede ser más contundente la energía gastada que la acción realizada.

Para estar presente no necesito pensar estar presente, tan sólo necesito estar.

En la orfandad de personajes, lo que encuentro es el vigor que me da mi propia existencia, y mostrarla puede ser más interesante que imitar la manera de andar de una Ofelia que imagino.

Lo que pretende el escenario ya no es tanto representar una única y gran acción que pone en conflicto varios personajes según una línea destinal, sino más bien presentar o exhibir algo de la existencia humana (Guénoun), repetir algo de la vida misma (Deleuze), producir la más alta intensidad (por exceso o por defecto) de lo que aquí está, sin intención (Lyotard).²⁸

Regresaré al inicio de mi encuentro con el trabajo del presentar, diré que desde mi experiencia y desde la manera como asimilé en su momento la técnica de construcción de personajes (quizá erróneamente), sé que los elementos estables a los que haré referencia a continuación, me preocupaban al grado de no poder trabajar más que retrospectiva o prospectivamente.

...el texto, el diálogo, el actor, el director, la estructura dramática, no permiten lo que realmente acontece en el teatro. Estos elementos estables tejen un patrón que preeexiste al acto, un Todo que no deja espacio (y espacios que inventar) para los movimientos propios, para las líneas de fuga que está a punto de producir cada espectador una vez puesto en movimiento. Los elementos estables impiden esta producción porque imponen un patrón mayoritario.²⁹

La representación estaría apegada a dichos elementos estables, a los que hay que agregar el conflicto, los personajes, la escenografía cuando se torna parte indispensable del discurso, la creación de un espacio-tiempo ficcional (por mencionar algunos más),

²⁸ *Performance y teatralidad, op.cit.*, p. 176.

²⁹ *Chevallier, op.cit.*, h. 3.

con los cuales muchas veces se busca generar respuestas específicas en los espectadores. A través de dichos elementos se pretende y se impone, de manera velada o no, un proceso de identificación con lo que sucede, e incluso se fuerzan los mecanismos para lograr una risa, una conmoción, un sollozo colectivo. Pareciera que el sentido está dado desde el escenario, casi al punto de negar la divergencia.

Mi atención estaba puesta en la construcción verosímil del personaje y por ende en la configuración de una temporalidad espacial acorde con lo que se buscaba representar, bastante lejos del espectador e incluso de mí misma.

Si en la representación todo está dicho, al espectador sólo le quedan como alternativas, la oposición y la alianza.

Un teatro que se aleja de la opresión de los elementos estables, abandona en cierta medida cualquier tentación de totalitarismo apartándose de lo mayoritario y apelando lo minoritario. Cito:

...es minoritario lo que no participa de un patrón, de la representación, del consenso, de un modelo de lo que debe de ser; es minoritario lo que abandonó la estabilidad (los elementos estables), lo que no ejerce poder sobre otros ... cual sea el elemento componente del teatro (el texto, el gesto, la estructura), lo que interesa es sacarlo de la mayoría... el teatro surgirá como lo que no representa nada, sino que presenta y constituye una conciencia de minoridad como devenir universal, un acto que deja el representar por el presentar...³⁰

En un teatro del presentar los elementos estables pierden su habitual jerarquía en beneficio de la totalidad de la puesta. Se vuelve tan importante el texto del autor como la luz emanada por un foco, tan importante el actor como las mantas que se desprenden de un cable, en *Gaudeamus* por ejemplo. Todo se vuelve importante porque, en conjunto, conforma el bloque de estímulos hacia el espectador.

Empecé a entender que un teatro que presenta, incluso trabajando con elementos estables, no se adhiere a ellos para buscar compartir o imponer el sentido, sino para

³⁰ *Ibíd.*, h. 5-6.

conmover a partir de los mismos, propiciando en el espectador el deseo de buscar sentidos, su propio y único sentido.

Parafraseando a Jean, un teatro que presenta, busca hacer que se originen, que se muestren o que se descubran “algunos” no predeterminados, que habrán de producirse en el tiempo presente del encuentro actor-espectador; un presente tan vivo que es capaz de anclar al espectador a la vez que le posibilita derivar.

Ambos, actor y espectador, estamos más activos en el presente. Ambos estamos produciendo deseo de deseos de habitar el espacio, de estar vivos...

Si el presentar revela, y el presenciar es revelación, es que hay un antes y un después al presenciar. El pasado y el futuro surgen en y desde el presente... Bergson invitaba a pensar el tiempo como solemos enfocar el espacio. Igual que hay una mesa en el salón de al lado, hay repartidos en el tiempo, ahora, puntas de porvenir (deseos) y capas de lo sucedido (recuerdos).³¹

En el presente compartido salen a la luz las capas de lo sucedido y las puntas de porvenir que nos conforman.

Visto así, el teatro puede llegar a ser una experiencia trascendente, justo en el momento en el que no pretendemos manipular el surgimiento de lo incognoscible, de lo inefable.

Una postura con la que concuerdo porque no se inclina hacia alguno de los extremos, es la que sentencia la nula importancia de adherirse obstinadamente a los conceptos representación, presentación, por considerarla intrascendente para abarcar la vastedad del acontecimiento escénico. A este respecto traigo a colación una frase de Dubatti:

Re-presentación y presentación han sido pensados como términos de una lógica binaria (A/-A), de oposiciones, y la *poïesis* no es binaria, sino múltiple (puede ser A, A, B, C, etc.). Lo sígnico mimético o lo sígnico presentacional

³¹ Chevallier, Jean-Frédéric, *Presente, presenciar, presentar* [notas para el montaje *Gaudeamus desde México*, inédita] México, 2006 [siete hojas], h. 5.

son posibilidades de un ente múltiple, que no es en sí lenguaje sino a *posteriori*...³²

Lo que sucede en el acontecimiento convivial-poiético-expectatorial³³ rebasa las categorías. Es un entramado complejo, producto del trabajo humano, que sólo existe en el tiempo de su realización, no así en los ensayos, en el papel del texto, en la mente del actor o el director, en un video o dentro del debate filosófico en el aula de la más prestigiosa universidad. El teatro es acontecimiento y existe como tal en el momento en el que se unen en convivio³⁴ actores y espectadores, en donde los primeros presentan una micropoética³⁵ en particular y los segundos la presencian expectando, creando con ello una zona de experiencia y subjetividades³⁶ como señala Dubatti.

En el convivio poético puede haber re-presentación y/o presentación, pero enmarcadas en un orden unificador, amplificador y trascendente: la zona de experiencia. Vamos al teatro no para ver representaciones o presentaciones sino para intervenir en esa zona de experiencia que las incluye y las subsume como posibilidad. Zona que sólo puede ser experimentada en términos conviviales.³⁷

Me interesa enfatizar estos comentarios porque considero que el fin último del acontecimiento teatral, efectivamente trasciende cualquier concepto. El encuentro entre personas en sus roles de actores-hacedores y espectadores en donde ambos puedan exaltar su presente y sentir que sus puntas de porvenir se han expandido, reafirmado... en fin devenido. Eso es lo más valioso, porque como dice Peter Brook, el teatro no es

³² Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 157.

³³ Dubatti se refiere de esa manera a la puesta en escena. En múltiples ocasiones haré uso de ese término, por parecerme adecuado para englobar lo que me parece deseable que suceda en un montaje.

³⁴ En el capítulo III se abordará detenidamente este concepto.

³⁵ Retomaré constantemente este término, tal y como lo utiliza Dubatti. Para dicho autor las micropoéticas son las creaciones poéticas de un individuo o grupo, que se distinguen por su heterogeneidad y multiplicidad.

³⁶ Así llama Dubatti, a lo que resulta del convivio teatral, al momento en el que actores y espectadores se encuentran en convivio dejando expuestas sus subjetividades.

³⁷ Dubatti, *op.cit.*, p. 158.

vivir algo maravilloso para sí mismo, sino vivir eso juntos en el presente, no en el pasado.³⁸

En Proyecto 3 creímos que la vía de hacerlo era optar por la creación a partir de las premisas de la presentación. Esa fue nuestra atalaya y desde ahí pudimos contemplar los logros y tropiezos, sin perder de vista que en el acontecimiento teatral buscábamos, tal y como lo escuché innumerables veces en labios de Jean, provocar los sentidos para producir “algunos” que impulsaran el deseo de dar sentido y generar por lo mismo nuevos devenires.

³⁸ Peter Brook en entrevista concedida al periódico *La Jornada*, 26 de noviembre de 2010, p. 5a.

2. Primero la escena.

A continuación haré un recuento de la manera en la que trabajamos la relación entre texto y escena. Para ello haré referencia a una clasificación hecha por Jorge Dubatti en la que hace una distinción entre los textos antes, durante y después de ser llevados a escena.

También haré alusión a discusiones al interior del grupo y a algunas otras llevadas a cabo en los coloquios en torno a la definición de texto teatral.

Dubatti señala que el texto dramático no es sólo la pieza que ha sido concebida *exprofeso* para ser puesta en escena, sino todo aquel texto que independientemente de su estructura es atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, pensando teatralidad como el resultado de la imbricación del acontecimiento convivial-poético-expectatorial.³⁹

O dicho de manera más llana, tal y como lo señaló el dramaturgo colombiano Víctor Viviescas en el IV coloquio sobre el Gesto Teatral Contemporáneo en 2009: un texto de teatro sería lo que se dice en el teatro.

En mi opinión esta sencilla frase engloba lo que hoy en día puede ser un texto teatral. Cada vez más y con mayor frecuencia, ocurre que los espacios teatrales albergan puestas en escena que utilizan “textos no dramáticos” y con esa aclaración parece quedar subsanada la ausencia de los textos dramáticos de grandes autores.

Cada vez más, esos textos no dramáticos son fragmentos de poesía, cuentos, novelas, ensayos, recortes de periódicos, testimonios, documentos inventados, improvisados, rompecabezas de recuerdos, etcétera.

³⁹ Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010, p. 153-157.

Textos de índole diversa que tienen en común la teatralidad. Textos para ser dichos en el teatro, entonces textos de teatro.

Citaré la clasificación que el mismo Jorge Dubatti utiliza para distinguir los textos teatrales según el periodo en el que se insertan o no, en el proceso de escenificación.

Cabe mencionar que para este apartado, sólo me referiré a las tres primeras debido a que jamás trabajamos con el tipo de texto correspondiente a la cuarta categoría.

1. Texto dramático pre-escénico (de primer grado): clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”. Y que, ha sido escrito para “ser puesto” en escena.

2. Texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión); puede remitir a la transformación de una serie literaria previa en el acontecimiento o ser creado directamente en la escritura escénica efímera (como en algunos casos de improvisación).

3. Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal el heteroestructurado (organizado a la par por las matrices de la literaturidad y la teatralidad).

4. Texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.⁴⁰

Antes de entrar de lleno al análisis del texto en los montajes de Proyecto 3, haré referencia a una distinción generada dentro del colectivo para diferenciar los textos, que a sugerencia de Jean, llamaríamos textos fuertes y textos débiles.

Parfraseando a Jean, un texto fuerte es aquel que ancla al espectador, un texto potente que literariamente encierra una carga emocional y musical poderosa. Un texto

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 154 -155.

que por su fuerza es capaz de imbuir al espectador en lo que está presenciando, al tiempo que le permite remitirse a sí mismo.

En cambio un texto débil acentúa nuestro estar en el presente, paradójicamente un texto que no le demanda al espectador toda su atención para captar el sentido de lo que se dice, le permite presenciar más lo que acontece. El oyente para de buscar la coherencia en cada frase, para abandonarse a la sensación que le puede producir la sonoridad y/o el significado aislado de las palabras. En relación a esto citaré un ejemplo que al interior de Proyecto 3, se nos volvió emblemático para evidenciar el poder de un texto débil. Durante las jornadas de investigación en Avignon en 2005, asistimos a la puesta *Müe* del director Jean-Louis Lambert, describiré brevemente el montaje.

Estábamos a las afueras de la ciudad, sentados alrededor de un primer círculo conformado por los actores; sin más ruido que el de sus voces, prácticamente sin más luz que la proveniente del cielo o algún resplandorcito lejano y sin más escenografía que las siluetas de cada actor y cada espectador. No pasaba nada, los actores se limitaban a balbucear, murmurar, gritar, hablar, creo siempre en francés.

A la mañana siguiente, el sector francófono de la comitiva, decía que pese a entender lo dicho, pronto habían perdido el interés en el texto y sin embargo, habían encontrado una cualidad sonora que les permitió interrelaciones insospechadamente satisfactorias con el medio ambiente, con los otros y consigo mismos; en tanto que el sector hispanohablante (que en ese entonces no entendía ni media palabra de francés) refería haber sentido algo muy similar. Esas palabras ininteligibles dichas en esas condiciones y de esa manera, nos dejaban libres de ir y regresar al interior de nuestras percepciones. Al final, francófonos e hispanohablantes concluíamos que habíamos vivido algo realmente disfrutable.

Así, éste era nuestro mejor ejemplo de lo que aspirábamos a lograr con un texto aparentemente débil. Queríamos que nuestros espectadores pudiesen prenderse de una entonación, de un fraseo, de una forma de articular, de un timbre o inflexión vocal, para derivar.

A continuación haré un recuento cronológico de los textos en los montajes realizados.

El texto de nuestro primer espectáculo *Los tres sueños de Rosaura*, estaba basado en el *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, era lo que llamábamos un texto fuerte.

Al término de cada función, nuestros espectadores invariablemente reparaban en el significado de las frases y/o de la totalidad del texto. Reflexionaban en torno a lo que se decía en cada una de las escenas, buscando desentrañar el significado de las mismas. El texto era el principal detonador de sus pensamientos.

El marcaje era impecable, su limpieza permitía atender mejor el texto, las acciones distaban de ilustrar posibilitando lecturas no anecdóticas.

Para mí, el texto era sumamente imponente, tenía la sensación de que las emociones ya estaban puestas de antemano, tanto que me parecía que las mías propias no hubieran encontrado mejores palabras para expresarse.

Por primera vez sentía que no tenía que luchar contra el texto, que mis pensamientos paraban de cuestionar lo dicho.

Máquina Hamlet de Heiner Müller, el segundo trabajo escénico, un texto pre-escénico de primer grado, era para nosotros un rotundo ejemplo de un texto fuerte.

El marcaje había sido creado durante el taller de investigación que antecedió la conformación de Proyecto 3. Cada participante había propuesto y seleccionado movimientos provenientes de las improvisaciones o viajes musicales. El trazo escénico

seguía la pauta del trabajo anterior: un marcaje limpio, preciso, metódico, aparentemente inconexo del texto.

Nuevamente, al igual que en el espectáculo anterior, los espectadores salían perturbados por las palabras-quizá aún más que con *Los tres sueños de Rosaura*-, repetían parlamentos enteros e incluso memorizaban acciones.

El efecto de las palabras parecía por momentos paralizante, muchos de los testimonios aseveraban haber vivido sofocamiento, angustia, desesperación ante la inminente remisión a la propia vida.

Para mí, era como vivir una suerte de paroxismo, era un texto que me apasionaba de principio a fin. Lo sabía entero y cada palabra pronunciada por otro o por mí, resonaba hondo en mis emociones. Escuchar y decir ese texto me anclaba en el presente, me obligaba a estar.

Para el tercer montaje, *Gaudeamus desde México*, Jean decidió mezclar textos propios con algunos otros llevados por los compañeros. El resultado, un híbrido de notas periodísticas, fragmentos de poesía o de un discurso filosófico, testimonios, textos improvisados sobre la escena o reconstruidos después de la escena. En suma una mezcla de texto pre-escénico, dramático escénico y dramático post-escénico.

Gaudeamus era un texto débil pero que, en conjunción con un marcaje que sobreponía acciones, video y elementos escenográficos atractivos, se tornó contundente.

A diferencia de los espectáculos antes mencionados, en *Gaudeamus* el detonador parecía ser el todo del montaje. Con frecuencia los espectadores tenían más presente las acciones, algún efecto sonoro, lumínico o escenográfico. Hubo quien a partir de las telas y la combinación de las luces comenzó a establecer un discurso, ignorando cualquier esbozo de contenido temático.

Ante la falta de un texto fuerte, solía sentirme desprotegida, imaginaba que no podía prescindir de una escritura dramática sólida. A propósito de esto en la página 137 de la bitácora I escribí lo siguiente:

“¡Qué falta hace un texto, un marcaje!... creo que la carencia de un texto poderoso me está pesando. Por ejemplo en *Rosaura* y en *Máquina Hamlet*, había de donde colgarse pero ahora no hay de dónde sacar el coraje, la tristeza, la ira...”

Luego de *Gaudeamus*, el grupo se abocó a la realización de proyectos más pequeños; uno o dos actores a lo sumo, presentándose con piezas de corta duración en espacios no teatrales. El espacio debía ser seleccionado por los actores.

Encontré una asociación civil⁴¹ que hace un trabajo político-cultural en ciudad Neza, me pareció que eran las personas idóneas para trabajar. Como adherentes a “La otra campaña” sugerida por los zapatistas, los miembros de la agrupación colocan una mesa informativa frente al palacio municipal y, como parte de la misma, organizan domingo a domingo jornadas culturales. En ese contexto realizamos *La vaca multicolor* escrita por Jean (quinto montaje de Proyecto 3). Se trataba de un texto débil pre-escénico de primer grado. Se dividía en trece partes que parecían tener poca relación entre sí, era una estructura fragmentaria. El marcaje seguía las pautas de los anteriores; marcaje limpio, en apariencia inconexo del texto.

Era la primera vez que estábamos en plena calle y para nuestra grata sorpresa el recibimiento fue mejor de lo esperado, pese a tratarse de un texto no dramático. Para la gente que se quedaba (poca regularmente) dejaba de ser una prioridad lo dicho, privilegiando lo acontecido, casi al grado de borrar el texto.

En el contexto en el que nos hallábamos, eran fáciles las interpretaciones de tipo político a la menor alusión textual, de tal manera que no importando que se tratase de un

⁴¹ CECOS A.C. son un grupo de hombres y mujeres radicados principalmente en Ciudad Nezahualcoyotl, que realizan activismo cultural y político desde hace más de treinta años.

texto débil, una que otra palabra suelta servía de propulsor para que nuestros espectadores concibieran un espectáculo que les recordaba el sentido de sus luchas sociales.

Al año siguiente, en el marco de la tercera *Noche de teatro* estrenamos *Bombay railways*, otra vez la dramaturgia era de Jean. Pero desde mi punto de vista, ése fue el espectáculo más interesante a nivel textual, debido a que se trataba de un texto pre-escénico de primer grado por la inclusión de fragmentos del *Hamlet* de Shakespeare, mezclados con textos del propio Jean-Frédéric; era también un texto dramático escénico porque muchos de los textos fueron improvisados por los actores durante los ensayos a puerta cerrada y con público, para posteriormente ser ligeramente modificados y delimitados. Por último, un fragmento de la obra pertenecía a *La vaca multicolor* y fue modificado a partir de las acciones físico-verbales desarrolladas en el transcurso de los ensayos de *Bombay*; por tanto se trataba de un texto post-escénico.

Bombay railways fue una experiencia diferente en todos sentidos, además de la composición tan heterogénea del texto; por primera vez nos alejamos del marcaje exhaustivamente preciso, en la puesta había momentos de improvisación sobre premisas apenas dibujadas y también por vez primera encontramos la forma más eficaz de lograr el desplazamiento de los espectadores.

En voz de los espectadores, ese trabajo les permitió decidir autónomamente qué escuchar y ver.

Las palabras andaban por los aires y ellos pescaban a placer alguna, hasta seguir literalmente su rastro por los rincones del sótano del teatro Carlos Lazo.

En las charlas con los espectadores no tengo memoria de alguno preguntando por la literatura ocupada. Pareció no tratarse más de textos fuertes o débiles sino de un texto inserto en el todo del montaje que funcionaba a la perfección.

A pesar de haber echado nuevas luces en el camino de lo que veníamos trabajando, *Bombay railways* fue el último montaje dirigido por Jean.

Para esa tercera *Noche de teatro* el elenco de Proyecto 3 trabajó con tres directores más: Víctor Viviescas, dramaturgo y director colombiano; Frank Michelletti, coreógrafo y bailarín, y Mathieu Mével escritor y director de teatro, ambos franceses.

Hablaré principalmente de los dos últimos porque con ellos me tocó trabajar el proceso completo.

Tengo presente mis preguntas en torno a qué podría hacer yo, actuando sin pronunciar palabra, creía que me era difícil pensar mi estar en el escenario sin decir media palabra, como si por hablar mi cuerpo estuviera completo.

En *Extreme Orient* el espectáculo dirigido por Frank Michelletti, ocupamos parte del texto del *Hamlet* adaptado por Jean. La escena hablada duraba unos quince minutos, lo demás era movimiento. Y resultó que para los espectadores lo más interesante y conmovedor era justo nuestro silencio. Curiosamente la crítica estaba puesta en los quince minutos hablados, en donde percibían que no pasaba nada.

Me queda claro que vivo los textos ya sean fuertes o débiles como una especie de salvavidas, como algo que sé hacer. Recuerdo que en las primeras funciones de *Extreme Orient*, ansiaba el momento de hablar, me esforzaba por llegar ahí y descuidaba lo demás.

Casi al final de la temporada comencé a entender que en realidad hacía más al no hablar que al hacerlo.

La puesta *Muestra de los hombres de menos*, dirigida por Mathieu Mével, completaba esa especie de tetralogía que conformó la totalidad de la tercera *Noche de teatro*.

Mathieu Mével llegó con un texto suyo, era un texto pre-escénico de primer grado y a mi juicio se trataba de un texto fuerte.

En la dinámica establecida para las dos últimas *Noches de teatro*, el elenco base de Proyecto 3⁴² trabajaba de dos a tres semanas con los directores extranjeros, que en su mayoría ya tenían prácticamente armado el montaje.

Ése era el caso de *Muestra de los hombres de menos*, parecía que todo estaba hecho, listo para ensamblarse con los actores.

Improvisamos muy poco, más bien el trabajo consistió en habitar los trazos prefabricados.

La parte textual que me correspondía, me parecía estupendamente bien escrita, me resultaba un texto muy poderoso. Para cuando creí encontrar la manera de abordarlo, Mathieu ya estaba muy lejos de aquí. Así que no supe con exactitud qué era lo que me pedía y mucho menos si lo había logrado. Sé que, cuando paré de demostrar lo que suponía me provocaba el texto, comencé a vivirlo despreocupadamente y eso me permitió integrar las acciones con las palabras, integrarme a mí misma.

Las acciones propuestas desde la dirección eran precisas y estaban en sintonía tanto con la música como con las imágenes de video proyectadas en las dos pantallas utilizadas.

A los espectadores les conmovían profundamente las imágenes de las pantallas, nuestras voces enunciando esas frases tan hermosas parecían completar lo proyectado. Al salir de la función, la pregunta sobre el texto era inevitable.

Para la cuarta y última *Noche de teatro*, algunos de los miembros de Proyecto 3, trabajamos con Víctor Viviescas, viejo y querido conocido nuestro desde el comienzo en 2004.

⁴² El elenco base, estaba conformado por los integrantes permanentes de Proyecto 3, además durante las *Noches de teatro* se invitaba un elenco externo.

Dramaturgo como es, llegó diciendo no tener idea de qué hacer con un textito que podría no funcionar. Teníamos dos semanas y nada para montar. Improvisamos con telas, vestuarios y maletas. Al cabo de unos días Víctor llevó papelitos y montones de anotaciones en su cuaderno. Asignó el texto que fingió suponer no serviría y empezó a trazar. En unos días más, el trabajo había tomado forma, estaba completo y funcionando.

Heteroglosias, que así se llamó ese montaje, era un texto pre-escénico de primer grado, más bien débil.

La puesta funcionaba como un todo, que a pesar de su carácter fragmentario permitía (a diferencia de las mencionadas anteriormente) lecturas muy similares. El público intuía que la obra misma era una manera de señalar las masacres, las muertes impunes en nombre de lo que sea, el estado de cosas en un mundo que mira al otro con indiferencia.

Y en ese sentido iban todas sus reflexiones, sin pretenderlo, la recepción que hicieron los espectadores de esa puesta, fue totalmente cerrada, es decir que estaban convencidos que se trataba de un montaje temático y pensarlo así, les conmovía y les hacía tener percepciones parecidas. Esta vez la fuga no fue tan múltiple.

Incluso para mí era inevitable pensar el espectáculo sin el antecedente colombiano, sin pensar en lo que se estaba convirtiendo mi país. Al quitarme y ponerme uno y otro atuendo, pasaban por mi mente palabras como encobijados, encajuelados, taipeados...⁴³

En la inmensa mayoría de los ejemplos hasta aquí, el texto propició la aparición de otras formas, significados, sombras de algo más que lo estrictamente dicho; y aún así

⁴³ En el nuevo y desafortunado lenguaje del narco, se designa así a las personas que han sido ejecutadas y que al ser encontradas, tienen cinta adhesiva en el rostro, principalmente en la boca.

no es el texto lo más relevante sino la escena, lo que sucede junto con el texto, porque quizá como señala Dubatti el teatro no cuenta, no narra, no comunica, el teatro teatra.

Entonces el texto deja de ser un fin en sí mismo, para cobrar su verdadera dimensión en la medida que coadyuva al desarrollo de lo que acontece en la sala. En la medida en la que (al igual que una luz, una música, un movimiento, etc.) integra la totalidad de estímulos y sensaciones que impulsan el acontecimiento escénico.

De lo que se trata es de intensificar los movimientos del oyente, o más bien, en el oyente para que él mismo llegue a generar líneas de fuga de alta densidad y a constituir otros planos de existencia. Cuando la palabra deja de ser un amasijo de estabilidades al cual uno se amarra por miedo a vivir, se vuelve realmente parte de este bloque de afectos y perceptos que es el montaje.⁴⁴

⁴⁴ Chevallier, *Deleuze y el teatro 2...*, h. 6.

3. Construyendo fragmentos.

El siguiente apartado irá encaminado a explicar la estructura fragmentaria de las puestas que realizamos.

A lo largo de los casi seis años de presentaciones de Proyecto 3, siempre hubo espectadores que cuestionaron el carácter teatral de lo que hacíamos, gente que azotó una silla, una puerta y abandonó la sala exclamando: “esto no es teatro”.

Los argumentos de tal aseveración invariablemente pasaban por definir lo que consideraban ausencia de unidad. Creían que estaban ante una serie de trozos sin vinculación coherente. Reclamaban la historia y el conflicto.

Con frecuencia en las salas de teatro de nuestra ciudad, coexisten propuestas sumamente ortodoxas con otras que incluso parecen denostarlas. Pervive lo tradicional con lo experimental y en ocasiones pareciera que esos extremos se rozan, aunque no pretendo categorizar (y no creo que se pueda) lo primero como moderno y lo segundo como posmoderno.

Desde las vanguardias del siglo XX la visión de lo que es arte se ha redefinido sin cesar, son diversos los autores que aseveran que nos encontramos en el terreno de la desdefinición, deslimitación,⁴⁵ etc. Esto se acentúa, si nos apegamos a las teorías que puntualizan que la Posmodernidad afirma las mezcolanzas, celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y el batiburrillo como señala Perry Anderson.⁴⁶

Al mismo tiempo hay quienes afirman que justo esas características son una nueva manera de definir el arte contemporáneo. Cito:

El arte contemporáneo, en su búsqueda de la “inorganicidad” (Bürger,1997), evidencia la existencia de una organicidad de la inorganicidad, una suerte de “orden del caos”, que puede definirse -orgánicamente- a través de un nuevo repertorio de procedimientos de diversa naturaleza (obra abierta,

⁴⁵ Retomo estos términos de Jorge Dubatti, quien a su vez los toma de otros autores. En el capítulo III se expondrán ambos conceptos.

⁴⁶ Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, tr. Luis Andrés Bredlow, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 128.

desdelimitación, multiplicidad, descentramiento, rizomatismo, fragmentación, liminalidad, transversalidad, contaminación, molecularización, fronterización, escisión, etc.).⁴⁷

El teatro contemporáneo no escapa de dichas premisas.

No sé cuáles serían los parámetros adecuados para catalogar actualmente lo que es y no es teatro. ¿Que si es teatro?, es una pregunta que no atino a responder, prácticamente me conformo con pensar como teatro todas aquellas propuestas que así lo reivindicuen. En ese sentido retomo la siguiente cita: "... lo estético efectivamente no es una propiedad esencial ni definitoria del arte... desde que no había ya ningún modelo descriptivo del arte, una barra de caramelo podía ser una obra de arte tan aceptable como cualquier otra, con tal que alguien la propusiera como tal."⁴⁸

Al margen de tomar partido en torno a las teorías que apuestan por la existencia o no de la posmodernidad, retomaré como ciertas algunas de las premisas que describen a la misma y que están incluidas en las citas previas y las que aparecerán a continuación en este tercer apartado, con la finalidad de analizar el carácter fragmentario de los trabajos. Sin pretender con ello etiquetar el trabajo de Proyecto 3 como teatro posmoderno.

Hay una serie de planteamientos iniciales que caracterizan a la Posmodernidad: el fin de la historia y por tanto la muerte de los grandes relatos, muerte de lo nuevo, muerte del sujeto y los referentes que lo conforman, etcétera.

Un teatro generado en esas circunstancias no podría pretender buscar la identificación de los sujetos con un sentimiento, postura o pensamiento únicos. Sería más bien un teatro que acepta la humildad de su práctica y desde ahí lanza estímulos con la esperanza de que sirvan como fugas.

Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma; era aquella corriente

⁴⁷ Dubatti, *op.cit.*, p. 137.

⁴⁸ Anderson, *op.cit.*, p. 136.

cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba...⁴⁹

Lejos de la nostalgia lo que queda es la posibilidad de hacer presente a las minorías, las microhistorias de los que nunca entraron en las historias oficiales, tal y como señalaba Víctor Viviescas en el IV Coloquio del gesto teatral contemporáneo: “el fin de los relatos es la posibilidad de que se oigan voces que son inaudibles”.

El teatro que hicimos dejó de creer que tenía una Historia para contar, una especie de mapa guía para que los que lo expectan capten el sentido de lo que se quiso decir. Olvidamos la construcción meticulosa de escenas que describieran o expresaran algo en particular, dejó de ser importante una anécdota. Creímos que la verdad no existe y entonces, nos olvidamos de buscarla.

Recuerdo especialmente el proceso de creación de *Gaudeamus desde México*, tenía incertidumbre porque simplemente no le veía principio ni fin, era como trabajar fragmentos de fragmentos que no se concretaban en nada. Cada ensayo improvisábamos sobre cosas distintas, mientras los textos cambiaban incesantemente. Se hacían esbozos de trazos que al siguiente ensayo quedaban en el tintero. Para mí, que estaba acostumbrada a trabajar con texto en mano y a trazar en consecuencia, me resultaba angustiante no percibir coherencia alguna entre las pequeñas escenas o fragmentos de las mismas, ansiaba lo que entendía por unidad.

Gaudeamus era una suma de fragmentos, el texto fue escrito sobre la marcha y reajustado innumerables veces, cada escena tenía un texto inconexo con la siguiente. Los elementos escenográficos variaban en cada secuencia, generando atmósferas disímiles al igual que la iluminación y la música.

Después de esa experiencia comencé a entender las razones de la fragmentación.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 46.

Ya en otro capítulo expliqué la sensación de libertad que me provocó abandonar la idea del personaje. Renunciar al personaje, implicó la renuncia al deseo de comunicar, al intento de manipular desde el escenario las emociones del espectador, al esfuerzo de imponer un discurso.

En este sentido es pertinente una cita de Víctor Viviescas en torno a la escritura, pero que ilustra muy bien lo que deja de suceder cuando lo que se presenta son fragmentos.

...la escritura fragmentaria consistía en un gesto que liberaba a la escritura misma del afán de reproducción mimética del mundo y de la necesidad de constituirse como iluminación de los grandes problemas de la existencia social con relación al autor, la escritura daba a luz, de nuevo, un gesto de precaución, de reducción del poder de controlar y designar el mundo -real o de ficción-. En lo que respecta a la función asignada al espectador en el devenir escénico de los textos que resultaban de esta escritura, el trabajo contemplativo de la identificación de lo representado -mimético- y el trabajo crítico -reflexivo- de lo que se exhibía para su comprensión, cedían el terreno a una suerte de implicación lúdica y creativa que reclamaba una intervención configuradora por parte del espectador.⁵⁰

Desde el escenario se renuncia a la unidad, quizá porque como señala Fredric Jameson si los sujetos han perdido la capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, cómo podrían entonces ser partícipes de una producción cultural alejada de lo fragmentario y aleatorio que dé cuenta de una visión unificada del mundo. Ya no es posible hacer una representación mimética del mundo porque tampoco hay una idea única del mundo.⁵¹

Bombay railways fue el trabajo más fragmentado, con escenas múltiples casi en la totalidad del montaje, de tal suerte que los espectadores podían escoger qué escena o escenas ver.

A ellos y sólo a ellos les competía configurar lo presenciado. Aquélla -otra vez retomando a Víctor Viviescas- era la ocasión de que algo sucediera, porque la palabra

⁵⁰ *Revista Líneas de Fuga*, núm. 20, México, Casa Refugio Citlaltépetl, noviembre 2006, p. 57.

⁵¹ Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, tr. José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1995, p. 61.

de la escritura fragmentaria (pensando escritura como el montaje mismo) no es el vehículo de transmisión de algo, sino la ocasión de que algo acontezca en el encuentro presente actor-espectador.⁵²

Dentro del escenario estamos en el terreno de las micropoéticas y fuera del escenario en el terreno de los microrrelatos. En ambos, lo que impera es la multiplicidad, en donde todo es posible como señala Jorge Dubatti con respecto a las poéticas individuales.

Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, e hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro, no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas...⁵³

En ese sentido, habría que disculpar a aquellos espectadores que azotaron puertas o sillas y abandonaron la sala murmurando entre dientes los cánones del teatro; y habría que hacerlo puesto que, a pesar de todo, las micropoéticas propuestas por Proyecto 3 nunca dejaron de ser teatro.

Cabe agregar un comentario sobre la recepción que el espectador hace de esas micropoéticas fragmentarias.

Doce montajes después, puedo decir que un gran número de nuestros espectadores gozó la posibilidad de fabricar sus propios relatos a partir de trocitos/fragmentos. Experimentó como válidas y verdaderas sus percepciones, conclusiones y sensaciones, porque desde el escenario dejó de transmitirse la anécdota. Omitimos permanentemente el afán de querer controlar, de lanzar las prescripciones desde la escena.

⁵² *Revista Líneas de Fuga, op.cit.*, p. 58.

⁵³ Dubatti, Jorge, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 6.

En un contexto posmoderno, observamos por un lado el fin de la Historia (y del sentido de la Historia) y por otro la desmultiplicación y la inestabilidad de los microrrelatos locales. En el marco teatral, esta observación conduce a pensar en el trabajo hermenéutico del espectador: sobre la base de lo que percibe durante el acto teatral -y no de lo que recibe porque se le comunica-, el espectador construye un relato propio, relato del cual forja luego una interpretación, una suerte de lectura idiosincrásica sobre su lugar en el mundo.⁵⁴

Aceptamos que no teníamos la razón y por eso apelamos a lo micro. A lo sumo, podíamos señalar, nunca aseverar, nunca imponer. Que sean ellos, los espectadores (constructores de fragmentos), los que enuncien, los que aseveren, los que afirmen, los que se conmuevan, los que se estremezcan... a nosotros nos quedó el placer de trazar, como quien lanza tintas sobre el agua y no tiene idea de las formas que construirán sus marejadas.

⁵⁴ *Coloquio...*, p. 9.

CAPÍTULO III

Tiempo de presentar

1. Llegan los espectadores

A continuación haré un análisis sobre lo que considero el lugar del espectador en los espectáculos que realizamos y la construcción de sentido que hicieron los espectadores frente a los mismos. Terminaré describiendo y analizando algunos testimonios de los espectadores, que a mí me resultan sumamente significativos.

Me adhiero a los planteamientos que señalan que a partir del surgimiento del cine y la televisión la función narrativa del teatro ha cesado, afirmando que el teatro ya no es más el contador de historias y que su función está en otra(s) parte(s).

...Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica-, el encuentro de persona a persona a escala humana.⁵⁵

Lo insustituible de la presencia humana le otorga al teatro una característica única que no puede ser reemplazada en forma alguna por la tecnología. Aquí hablo de un teatro que aún apuesta por el encuentro entre personas: actores y espectadores, que es al fin el teatro del que participo.

No entraré en el terreno de la definición de lo que es y no es teatro, porque considero que, como señala Dubatti, el teatro ya no es evidente y se encuentra en estado de des-definición.⁵⁶

⁵⁵ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 20.

⁵⁶ Des-definición es un término que Jorge Dubatti retoma de la crítica de arte Elena Olivares, quien afirma que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su des-definición. A lo que Dubatti agrega: “El teatro se ha des-definido, el teatro ya no es evidente”. Más tarde ocupará como sinónimo des-delimitación. Con ambos términos pone de manifiesto que el teatro contemporáneo es un entrecruce de tendencias, estéticas y disciplinas que imposibilitan su clasificación. Tanto des-definición como des-delimitación son conceptos que el autor trabaja en los textos *El convivio teatral y Filosofía del teatro I y II*.

Es justo esa des-definición la que propicia que existan puestas en las que no hay un solo actor sobre escena y sí, en cambio, la proyección de un video con los rostros de un par de actores interpretando el texto dramático de *Los ciegos* de Maurice Maeterlink, o la presentación de una instalación o un video teniendo de fondo una voz en *off* leyendo en vivo algún texto no dramático. Todo ello en espacios declarados oficialmente teatrales y recibiendo apoyos de instancias teatrales de renombre.

Dice Luis de Tavira que si todo es teatro nada es teatro⁵⁷, y a mi últimamente, en la vastedad y multiplicidad de las propuestas artísticas contemporáneas donde todo parece tener cabida, me puede conformar el que quien esté al frente de la propuesta la legitime y la nombre teatro.

Me conformo con que todo eso que quieran llamar teatro no subestime las capacidades sensitivas e intelectuales de su público.

No pretendo afirmar ni negar, ya no al teatro, sino a ninguno de todos los teatros existentes, porque creo que por ahora es imposible salir del terreno de la mencionada des-definición. Me basta saber que el teatro que hago y quiero hacer pasa por la relación en vivo actor-espectador. Es justo esa característica una de las que enfatizaré para definir el teatro realizado por Proyecto 3.

El teatro que realizamos invariablemente tuvo como principal razón de ser: conmover o estremecer al espectador para que a partir de la conmoción o el estremecimiento pudiera fugar(se). Fugar el pensamiento, el deseo, la emoción, su subjetividad. Por tanto, nuestro objetivo partía del convivio el cual, como sintetiza la investigadora Ileana Diéguez, tiene un conjunto de características:

Las prácticas conviviales presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio, encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan

⁵⁷ Tavira, Luis de, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, 2ª ed., México, El Milagro, 2003, p.10.

roles, compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento, proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales, convivialidad efímera e irreplicable.⁵⁸

Y agrego parafraseando al mismo Dubatti, en ese espacio en el que hemos decidido convivir los actores y los espectadores, conformamos una relación de necesidad mutua en la que buscamos compartir un tiempo de experiencia. Experiencia en la que se producen otras subjetividades que nos modifican y que sólo perduran durante el tiempo de la presentación; no antes y no después.: "...Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos..."⁵⁹

Nuestro deseo es una y otra vez, generar movimiento, hacer coincidir una música con una acción, irrumpir en el espacio con un salto, gritar fuerte, decir un texto de una u otra manera; esperando que a partir de ello el espectador tenga deseos de construir sentido, es decir, que apelamos a su subjetividad.

Citaré una comparación que solía hacer Jean para ejemplificar la actitud que tendría que tener el actor cual anfitrión de una cena que recibe a su espectador como invitado-huésped.

Uno piensa en un dispositivo que permita una agradable velada. Mezcla ingredientes o movimientos, limpia su casa o el escenario, desplaza muebles o artefactos escenográficos, cambia luces o las reafoca, escoge discos o compone músicas para que el invitado (de la cena como de la obra) se sienta a gusto –no su gusto sino a gusto- ... No se busca únicamente que el invitado esté a gusto. Etimológicamente, el invitado es también la persona que está invitada a hacer. "Invitar" se llega a entender a veces como "excitar a": el sol invita a salir, un buen guiso combinado con un buen vino invitan a hablar. El anfitrión de la cena hace todo lo posible para que el invitado pase del ver al hacer...Y el anfitrión de la obra, al ensayar un montaje, escoge elementos, compone momentos, construye ambientes, establece ritmos para que el

⁵⁸ Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 42.

⁵⁹ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 161.

espectador tampoco haya venido sólo a ver sino que empiece a sentir y construir sentidos.⁶⁰

Se trata de incitar a habitar plenamente el presente, de ahí la insistencia en que el espectador se sienta plenamente a gusto; para que una vez que desee habitar y habite ese presente, la excitación del momento, por paradójico que resulte, le permita dispersarse en la propia subjetividad.

Entonces, mi trabajo como actriz es generar zonas de poca o nula saturación de mis propias emociones. Accionar, como he señalado en capítulos anteriores y como señalaré aún más específicamente adelante, sin tratar de imponer mi estado de ánimo, sin pretender simbolizar o representar un sentido único para las acciones físicas y/o físicoverbales.

Desde el escenario hemos dejado de mandar la historia, la anécdota, el mensaje, la reflexión, la verdad... y entonces al espectador le toca llenar el hueco que han dejado tantas ausencias; llenarlo a su modo y a partir de acciones tan simples como alguien que camina sobre el escenario.

...el movimiento es presente: consiste sencillamente en el acto de atravesar un espacio. El movimiento es el acto de estar cruzando tal espacio. Pero no es el espacio atravesado y tampoco es el trazo del movimiento una vez atravesado el espacio. Un movimiento nunca se reconstituye; siempre se está haciendo.⁶¹

Es por eso que se habla de un teatro del presentar, ya no se trata de representar la realidad, de convertirse en el espejo de la realidad o una metáfora de la misma. Lo que pasa en la escena pasa en un tiempo y un espacio concretos que no podrían ser remembranza de otro tiempo y otro lugar.

Lo que pasa en escena se está haciendo. El teatro sucede, como sugiere Dubatti, cuando afirma que ya no es conveniente hablar de teatro de la presentación y el de la representación, sino de un teatro de la experiencia de la subjetividad, del acontecer. A

⁶⁰ Chevallier, Jean-Frédéric, *El espectador de teatro: ¿invitado o huésped?* [notas para el montaje *Bombay railways*, inéditas], México, 2007 [siete hojas], h. 1-2.

⁶¹ Chevallier, *Deleuze y el teatro 2...*, h. 1.

mi entender deja de ser conveniente porque lo más importante del acontecimiento teatral es lo que le acontece al espectador, por eso la necesidad de llamarle teatro de la subjetividad. En adelante y exclusivamente para este capítulo, haré referencia más a este término que al de teatro de la presentación, por parecerme más pertinente para analizar el lugar del espectador y la construcción de sentido que éste realiza .

También retomaré algunas categorías señaladas por el mismo Dubatti que me serán de utilidad, por describir con exactitud momentos del encuentro actor-espectador en convivio.

Jorge Dubatti categoriza cuatro momentos que caracterizan el acontecimiento convivial.⁶²

1. Convivio pre-teatral: como todo aquello que realizamos directores, técnicos, actores y espectadores para participar del hecho teatral previo al momento de estar físicamente en el espacio.
2. Convivio teatral: el momento en el que presenciamos el acontecimiento teatral (actores, técnicos, directores, en fin todos los participantes encargados de la realización del cuerpo poético y espectadores que con su presencia completan el acontecer teatral).
3. Convivio de los intermedios: la dispersión o distracción que se suscita en los momentos de interrupción, a manera de intermedios, de la puesta.
4. Convivio post-teatral: el análisis, la reflexión, el diálogo, la subjetivación e individuación posteriores al acontecimiento teatral.

En la categorización anterior se hace una distinción entre lo que acontece antes, durante y después del hecho teatral. En una segunda, Dubatti afirma que son tres los momentos que suceden al interior del acontecimiento teatral⁶³; es importante señalar

⁶² Dubatti, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 32- 35.

⁶³ *Ibíd.*, p. 14-22.

que la primera es más amplia porque hace alusión a un fenómeno (el convivio) que es mayor en duración al acontecimiento teatral :

- a) acontecimiento convivial, que parte de la cotidianidad, es territorial y posibilita el
- b) acontecimiento poético, la realización del cuerpo poético y que a su vez produce el
- c) acontecimiento de constitución del espacio del espectador, donde éste percibe con todos los sentidos el cuerpo poético.

Para mi reflexión sólo emplearé dos de los cuatro momentos del convivio señalados por Dubatti. Hablaré del convivio teatral y del post-teatral, mientras que de la segunda categorización sólo retomaré el concepto de acontecimiento de constitución del espacio del espectador.

El teatro de Proyecto 3 apostó por el encuentro de presencias, por la reunión de personas. El convivio es reunión de presencias en un tiempo y lugar específicos. Es un tiempo de experiencia compartida que vuelve a sus participantes susceptibles de crear sentido.

El espectador no percibe sólo con la mirada, percibe con todos sus sentidos.

Si hay creación de sentido durante un acto teatral, es precisamente a partir de una actividad de los sentidos del espectador, de cada espectador (liberado del significado Único y vuelto responsable de la producción de sentido)... No hay sentido antes de este despertar de los sentidos. El teatro del presentar busca promover una sensibilidad y una sensualidad del sentido...⁶⁴

No se trata de negar o denostar el pensamiento, la reflexión, el análisis y la crítica, sino de pensarlo como posterior a la conmoción o el estremecimiento que pueda provocar la vitalidad de la escena. Porque como señala Dubatti cuando caracteriza al “teatro de los sentidos”⁶⁵ producido en Argentina en las últimas décadas.

... La escena es acontecimiento, pulsión, explosión, incandescencia...⁶⁶

⁶⁴ *Coloquio...*, p. 86.

⁶⁵ De esta manera se denomina a una corriente del teatro argentino, que se adhiere a los planteamientos de lo posmoderno y lo postdramático.

⁶⁶ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 25.

Teatro del presentar, teatro del acontecimiento, de la subjetividad o de la experiencia, para mí, lo importante es destacar que se trata de teatros que se oponen a la masificación y subestimación del espectador, y que en cambio propician un tiempo donde es posible la multiplicidad de subjetividades que planteen nuevos conocimientos de sí, de los otros y del mundo. O como señala Dubatti cuando describe las funciones que todavía cumple el teatro: "...ofrece por su naturaleza convivial una experiencia que es mucho más que lenguaje. Una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, el tiempo y el espacio vivientes..."⁶⁷

Más adelante citaré algunos testimonios de espectadores que asistieron a diversas puestas de Proyecto 3 entre 2004 y 2009. Recogí dichos testimonios durante la realización de algo que solíamos llamar "plática con el espectador", una charla informal para intercambiar percepciones. Inmediatamente después de terminar alguna función, convocábamos a los asistentes a reunirse en mesa redonda para discutir la experiencia compartida. Generalmente la mayoría de los asistentes aceptaban de buena gana acompañarnos en ese convivio post-teatral.

La plática con el espectador se convirtió en el indicador más fidedigno del funcionamiento de las obras, fue la referencia más importante para modificar las partes "flojas" de cada puesta. De tal suerte que en ocasiones (no pocas) los comentarios vertidos en esas pláticas nos llevaron a modificar en su totalidad algunas escenas, e incluso cambiar toda la estructura de la obra.

Cabe señalar que, exceptuando las *Noches de teatro* donde solíamos tener entre quinientos y seiscientos espectadores por función, las cifras habituales durante las temporadas oscilaban entre diez y ochenta personas, e incluso una o dos.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 26.

Me interesa subrayar la cantidad de espectadores porque considero que las funciones cambiaban radicalmente dependiendo del número de asistentes, y además porque nuestro teatro nunca tuvo cualidades de espectáculo masivo; más bien construíamos un espacio muy cercano, íntimo. Próximo a lo que Ileana Diéguez llama micro-comunidades: “El arte como un ‘estado de encuentro’... no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de micro-comunidades y micro-encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro...”⁶⁸

Micro-comunidades entendiendo comunidad como aquello que tienen en común un determinado número de personas, como algo que pertenece a varios y que no es privativo de alguien en particular. El momento del convivio teatral puede crear micro-comunidades y micro-encuentros. Lo que tenemos en común los que ahí nos encontramos, es el cuerpo poético, el lugar, el tiempo y a veces la experiencia.

La experiencia compartida, la micro-comunidad, nos compete a quienes participamos de ella. Como estamos en un medio que nos convoca presencialmente, sólo podemos dar cuenta de lo acontecido, aquellos que lo hemos vivido en el convivio teatral y en el post-teatral.

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio, no se puede “contar” en su vastedad, ni reconstruir o restaurar) hay que vivirlo. Es experiencia territorial, efímera y necesariamente minoritaria [...] justamente como gesto político contra las audiencias masivas de la globalización y el público transnacional o translocalizado...⁶⁹

Nuestro teatro como muchos teatros, se resiste a ser evento masificado y en ese sentido privilegia la subjetividad y la posibilidad de que cada espectador construya su verdad, no una verdad hegemónica, sino sus verdades, las verdades. Apela a las

⁶⁸ Diéguez, *op.cit.*, p. 48.

⁶⁹ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 63.

minorías y a las subjetividades de esas minorías y no a las mayorías totalitarias que invisibilizan las diferencias.

Enseguida citaré testimonios⁷⁰ generados en esos micro-encuentros que dieron pie a micro-comunidades. Empezaré por un testimonio que se nos volvió paradigmático. En él está reflejado todo lo que esperamos y deseamos que ocurra con nuestros espectadores.

Sucedió durante la segunda sesión de investigación en el Instituto de las Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en Pachuca (2004). Nos habíamos organizado en equipos para trabajar las cuatro modalidades teatrales. Cuando hicimos la presentación de las propuestas tuvimos como único espectador al vigilante del Instituto.

Citaré textualmente lo que quedó registrado en las actas del primer Coloquio teatral sobre el gesto contemporáneo.

Mencionó no “entender” nada, pero elaboró una interpretación que a ninguno de los participantes a la sesión se nos podría haber ocurrido: el trabajo de “comedia” era para nosotros algo ligero, lleno de gozo al jugar con nuestras referencias teatrales, una serie de eventos que no tomábamos en serio (un actor aventándose aparatosamente por una ventana a muy poca altura, tras la cual había además una colchoneta en la cual caer.) Para nuestro espectador ello conducía a pensar en la desesperación, hasta el suicidio ante una vida que no se soporta. Nosotros solíamos reír ante discusiones en las cuales no se discutía nada (y en la nada hay que entender que estaba el hueco) sino que se inventaban gestos, bailes, canciones y él expresó una serie de sentimientos sombríos y productores del sentido que él mismo dio al evento escénico.⁷¹

Nuestro espectador construyó sentido desde su subjetividad. A partir de elementos simples que no tenían ninguna intención semiótica, ni expresiva y mucho menos comunicativa; el espectador pudo crear una verdad sobre el hecho escénico. La escenificación sólo fue estimulativa (sic).

⁷⁰ Citaré testimonios de algunos de los espectadores a los eventos realizados por Proyecto 3 entre 2004 y 2009, son testimonios salteados que no obedecen a un orden cronológico. Cada testimonio estará antecedido por un comentario donde se especificará la función a la que asistió el o los espectadores referidos. En algunos casos se citará el nombre de el o los espectadores.

⁷¹ *Coloquio...*, p. 87.

En las funciones de *Gaudeamus desde México* (2005) había una escena que para nosotros estaba inscrita dentro de la modalidad dionisiaca: sábanas blancas tendidas por todas partes, gente martillando sobre una mesa, una pareja arrojando jitomates contra un ventilador industrial y una mujer cantando, en suma una multiplicidad de acciones inconexas. A propósito de esa escena anoté en mi bitácora algo de lo que externó Coni, una de las técnicas del teatro:

Coni habla de su condición de mujer, piensa que es una obra sobre mujeres, habla de sus deseos de libertad. Cree que aventar los jitomates es como una liberación; aventar los recuerdos, lo que no le gusta... cree que las sábanas son las que están tendidas en la azotea de un edificio y eso la remite a la acción de lavar la ropa y piensa en la gran cantidad de tiempo que a lo largo de su vida pasan las mujeres lavando. La escena le hace reflexionar sobre la condición de las mujeres en este país.

Desde el escenario no había ninguna intencionalidad de hablar de nada en particular y muchos menos de tematizar una escena como la que realizábamos.

La indicación desde la dirección era desgastar mucho físicamente, que los actores quedáramos rendidos.

En los dos ejemplos anteriores, los espectadores realizaron la síntesis por sí mismos, encontraron una anécdota y un mensaje vinculando elementos desvinculados.

Citaré ahora un par de testimonios más, provenientes la cuarta y segunda bitácoras respectivamente. En el primero el espectador asistió a *Bombay railways* (2008); el segundo asistió a *Máquina Hamlet* (2004):

“Era una invitación a romper todo tipo de límites, sin embargo hay una línea delgada que yo decido no pasar. Decido no entrar a bailar pese a que la invitación es tan evidente; creo que es el único lugar al que no podía acceder para que siguiera siendo teatro...”

“Están locos, yo quiero hacer locuras, sería buena idea que en un momento de la obra se hubiera animado al público a hacer...”

En estos dos ejemplos es perceptible que los espectadores están demasiado pendientes de su rol como tales, les importa de maneras distintas mantener lo que Dubatti llama distancia ontológica⁷², que es el reconocimiento que le hace verificar al espectador que se encuentra frente a un acto poético, una noción que le permite distinguir entre lo que ve y su ser, para luego poder distinguir entre el arte y la vida cotidiana. El mismo autor advierte que en las poéticas de post-vanguardia se generan juegos de tensión ontológica que posibilitan que por momentos exista una especie de borradura entre los que actúan y los que están expectando, de tal forma que las fronteras desaparecen o coexisten dependiendo del propósito de el (los) creador (es). Aunque invariablemente los roles acaban por restituirse; es decir que, en algún momento el espectador toma conciencia de su rol como tal, volviendo a diferenciarse. Es importante conservar ese espacio de división del trabajo por decirlo de algún modo porque de lo contrario, como se menciona en la cita a continuación, también se perdería la diferencia entre el hecho poético y la vida.

“Si el acontecimiento expectatorial poético deja de producirse no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene otra práctica espectacular, de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la poéesis se clausura, se fusiona con la vida y se anula.”⁷³

Nosotros generábamos esos espacios de tensión ontológica, y en algunas de nuestras puestas el espacio de borradura era mucho mayor; pero también, sin lugar a dudas, regresábamos a ese espacio de separación entre espectadores y espectáculo.

⁷² Dubatti, *Filosofía del teatro II...*, p. 57-87.

⁷³ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 137.

Citaré otros dos testimonios contenidos en la segunda bitácora, en ambos los espectadores acudieron a *Gaudeamus desde México* en una nueva versión en 2006.

“...me dejó lleno de muchas cosas... me tocan no por la historia, no, un gesto, una mirada que me puede decir a mí un sinnúmero de cosas...”

“...traigo muchas cosas que me han pasado y que estoy procesando... me llegó no por lo intelectual sino por lo sensorial...”

En estos ejemplos los espectadores han abandonado la obsesión por tratar de intelectualizar y comprender racionalmente lo que han presenciado. El teatro ha funcionado como un provocador de sentidos, ha operado su función estimulativa.

Se han dejado afectar por los elementos visuales y auditivos de la escena. Viven y disfrutan el convivio, quizá de manera inconsciente, con las reminiscencias de lo que Dubatti señala como el campo ancestral de socialización donde la medida del hombre es su propia corporalidad, la pequeña comunidad, lo convivial localizado.⁷⁴

Ya no pretenden anecdotizar lo que vivieron. Privilegian sus sensaciones, el terreno inefable de sus emociones y la experiencia humana compartida.

Por último citaré cuatro ejemplos más, escritos en la cuarta, segunda y tercera bitácoras respectivamente. El primero es de un espectador que asistió a *Muestras de los hombres de menos* (2008), el segundo a *Gaudeamus desde México* (2004), el tercero y el cuarto a *Bombay railways* (2008).

“Quizá te des cuenta de cómo estás percibiendo la vida o decir si estás cómodo donde estás”

“...eran sábanas que no pretenden ser nada más que sábanas... me hace olvidar la pretensión de ser otra cosa diferente a lo que soy...”

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

“...siento que estoy de viaje... tengo ganas de disfrutar muchas cosas que en la vida cotidiana no hago...”

“...sabes que estás confuso, es mirarte hacia dentro...”

En los cuatro ejemplos los espectadores han estado anclados en el presente, y es precisamente ese anclaje el que les posibilita dispersarse en su subjetividad.

Son las sábanas que no están representando ni simbolizando nada, que no están intermediando entre el mundo y la escena; las que le permiten al espectador del segundo ejemplo anclarse en el presente para reconocerse presente.

...la obra deja de ser la buena equivalencia -al mundo o a las impresiones del mundo- sino la pura efectividad directa. La obra de arte sale del paradigma del valer por..., ser intercambiable con... Y es porque sale de este paradigma que gana en contundencia: me regresa al mundo porque no pretende intermediar entre yo y el mundo.⁷⁵

Es la vivencia plena del presente la que posibilita el deseo de querer dar sentido a lo vivido, al estar en el mundo; de ahí que el espectador del tercer ejemplo desee vivir más, sentir más.

Tal y como mencionaba Víctor Viviescas durante el IV Coloquio sobre el gesto teatral contemporáneo, se construye una mirada del presente y a partir de ahí se es capaz de encontrar otras posibilidades de estar presente, otras formas de presente.

⁷⁵ Chevallier, *Presente, presenciar...*, h. 1

2. Desplazamiento

En este apartado comentaré sobre el desplazamiento físico del espectador, que fue una de las herramientas que más utilizamos para anclar en el presente a los participantes.

En *Los tres sueños de Rosaura*, primer remontaje del grupo, hacíamos un recorrido por una vieja casona del centro de la ciudad. Cada escena sucedía en un espacio diferente del inmueble, los espectadores no tenían un espacio físico para habitar de manera permanente. Para mí esto era nuevo, yo venía de hacer un teatro en donde siempre había butacas, en donde el lugar espacial de actores y espectadores estaba perfectamente definido.

El propiciar movimiento físico para mí era estresante, no sabía muy bien cómo invitar al espectador a trasladarse sin ser intrusiva. Percibía que para algunos espectadores el traslado les resultaba desconcertante y que, mientras trataban de entender lo que sucedía o darse una explicación para el recorrido, la siguiente escena estaba por terminar.

Mucho debatimos como grupo sobre las posibles razones de que los traslados, en lugar de generar mayor movimiento interno, propiciaban en muchas ocasiones, alejamiento, distracción o dispersión.

Con cada nuevo montaje que requería de desplazamiento físico del espectador, fuimos llegando a la conclusión que el traslado tendría que ser evidentemente eso: un traslado. Entendimos que actoralmente no teníamos que pretender nada con respecto al espectador que no fuera invitarlo a cambiar de lugar. En “cotidiano” y nada más que invitarlo a trasladarse.

Habíamos resuelto la problemática en torno a la manera en la que los actores debíamos dirigirnos a los espectadores, no así la que tiene que ver con propiciar el libre movimiento de los espectadores por el espacio.

Propiciar el libre desplazamiento del espectador permitiendo de esa manera que surjan otros movimientos, otras percepciones. A propósito de esto citaré algo que escribí en la tercera bitácora.

“Mover al espectador físicamente para que quizá posteriormente, permitir que el movimiento se vuelva interno.”

El objetivo deja de ser puramente estético; además se trata de buscar que a partir de ciertos desplazamientos el espectador pueda reflexionar, pensar, sentir o sólo sentir, o pensar o reflexionar; en fin que facilitar su propia construcción de sentido.

Mathieu Mével, uno de los directores con los que trabajamos en la segunda, tercera y cuarta *Noche de teatro*, expresaba lo siguiente en uno de nuestros ensayos:

“El espectador se vuelve el héroe de la aventura... El actor deja de ser el héroe y se convierte en un posibilitador del viaje, un acompañante del viaje, contribuye a crear el panorama que le permite el acontecimiento, el acontecer del espectador.”

Efectivamente queríamos ser los posibilitadores del viaje, pensábamos que inducir el traslado coadyuvaba a crear ese panorama.

Previo a la funciones de *Bombay railways* -pocos minutos antes para ser precisos- decidimos entregar unos mapas del sótano, el sitio de las funciones, en los cuales informábamos al espectador sobre las diversas escenas que se realizaban en cada recoveco del lugar. Al entregar la hoja a cada espectador, teníamos cuidado de decirle una frase que le hiciera comprender que tenía la plena libertad de transitar y decidir bajo su propio criterio el recorrido que habría de realizar.

La frase era muy simple pero en conjunción con el mapa, pareció conjurar de una vez por todas la parálisis de que era víctima la gran mayoría de nuestros espectadores; esa especie de quietud forzada que les impedía percibir que la decisión de estar donde quisieran estar era completamente autónoma.

Citaré uno de los comentarios de un espectador, recopilado en la cuarta de mis bitácoras:

“Cada quien juega hasta donde quiere, lo que hace el autor es encender un mecanismo, iniciar el juego que al final deriva en lo que cada espectador decida.”

3. Construcción de sentido

Haré un breve recuento de cómo se ha ido transformando mi proceso de creación frente a un texto y terminaré describiendo y analizando algunas experiencias actorales que me han motivado para desear hacer y continuar haciendo teatro. En fin, mi manera de dar sentido a mi quehacer actoral.

Tres cuartas partes de mi formación en la Licenciatura, estuvo inclinada a la construcción de personajes, principalmente apegada al método de Stanislavsky.

Durante el último año en el Colegio tomé clases con el maestro Rodolfo Valencia quien tenía un método actoral propio, que entre muchas otras virtudes, desde mi punto de vista, tenía la característica de reinterpretar algunos aspectos de la teoría stanislavskiana, más como una metáfora que invitaba al actor a descubrir en sí mismo sus posibilidades emocionales que a inventarse las de un otro inexistente.

Antes de este curso, me había convertido en una rigurosa discípula de los textos *Un actor se prepara* y *Construcción del personaje*. Tenía mi propia interpretación como todos, pero particularmente me obsesionaba crear historias paralelas a la vida escénica de mis personajes.

Gastaba días enteros imaginando la vida rutinaria de mis personajes; trataba de pensar cosas que aparentemente no tuvieran que ver conmigo. Realizaba las actividades que me eran posibles en el transcurso de la semana y dejaba las que me parecían más trascendentes para los días de función, generalmente en sábado y domingo, sentía que era de vital importancia para mi personaje arribar al teatro con la carga emocional acumulada en sus actividades cotidianas.

Antes de una función solía emplear unas tres horas para las actividades del personaje además de unas dos previo a la representación para maquillarme y calentar.

Estaba totalmente convencida que, de no realizar la rutina del personaje, la función sería fatal. Era casi como un pensamiento mágico que me obligaba a insistir sobre las rutinas.

Debo señalar que me esmeraba en la creación de una historia de vida coherente para mi personaje; buscaba todo: desde la fecha de nacimiento hasta la comida favorita.

En cuanto a la fabricación de emociones, buscaba que cada una de mis reacciones fueran causales, a mi entender, totalmente apegada a lo establecido por Stanislavsky. No había nada gratuito, si mi personaje sonreía era porque recordaba algo hermoso que le había sucedido en un determinado espacio, tiempo y lugar.

Me resultaba sumamente complicado recordar absolutamente todo lo que ocasionaba las acciones y emociones de mis personajes; me llenaba de angustia y me retraía de todo lo demás que ocurría a mi alrededor en escena.

Nunca tuve la sensación de ser partícipe de una especie de esquizofrenia, me parecía que inventaba un juego del que podía entrar y salir a voluntad.

Para mí, el sentido de actuar se limitaba a ser una buena actriz y para mí eso significaba construir con verosimilitud cada personaje, implicaba que el público me creyera. No había nada que me importara más que el hecho de que los espectadores mantuvieran la ilusión mientras transcurría la función.

Jamás diré que el camino de la construcción minuciosa de personajes es un error, sólo que la manera en la que yo lo abordé no fue la idónea para mí.

Después del curso del maestro Valencia muchas cosas cambiaron, la aproximación a su método, me permitió comprender que no necesitaba esconder mi ser detrás de personajes. Poco a poco comencé a abandonar cada una de las prácticas que realizaba para la construcción de personajes, de hecho abandoné la concepción de personaje.

Luego vino el contacto con el trabajo de Jean-Frédéric, la lectura de otros textos, la experiencia actuando de otra manera; lo que dio por resultado que en mi proceso actoral no quedará ni rastro de mis antiguas creencias.

Paradójicamente dejar aquello que me había dado tanta certeza, me brindó tranquilidad.

Quitarme la noción del personaje me liberó, me permitió sentir al público de una forma enteramente distinta y me ayudó a percibirme realmente presente.

Durante las funciones de *Los tres sueños de Rosaura* pude darme cuenta de lo agradable que me resultaba manifestar mi enojo, mi alegría, mi nostalgia..., mis emociones, las mías, sin tener que encubrir las bajo el nombre de alguien que no es.

Paulatinamente me fui despojando de los métodos de trabajo que me mantenían en una situación muy comfortable. Aparentemente me quedé sin nada y sin nada reencontré mi propia vitalidad. A propósito de esto citaré una frase de Yoshi Oida: "...lo que se requiere sobre un escenario es el auténtico vigor de la vida... Para conseguir esto, el actor tiene que deshacerse de todo lo que ha logrado y pararse sobre el escenario libre de todo prejuicio. Entonces se puede intentar que algo suceda."⁷⁶

Haré mención y explicaré desde mi óptica un término acuñado por el maestro Valencia que me ha sido de gran utilidad en la aproximación a los textos. La fabricación de emociones consiste en tal y como suena fabricar o generar las emociones a partir de la respiración. Respirar para ubicarse en el tiempo presente, para habitar el lugar, el espacio y el tiempo real en el que se está, para desde ahí empezar a respirar aún más profundamente, tomando conciencia y haciendo hincapié en percibir algunas partes del cuerpo en particular; a sabiendas que cada parte del mismo conserva y mantiene vivas las emociones que como improntas acumulamos y reforzamos día a día.

⁷⁶ Oida, *op.cit.*, p. 92.

Utilizo la respiración para tratar de ubicarme en tiempo presente, para hacer una conexión con mi estado anímico actual.

Después intento asir imágenes que me ayuden a encontrar la emoción que me parece será la justa para cada fragmento. Si la imagen es la adecuada producirá otra y otra más. La selección que hago de mis imágenes puede o no ser arbitraria, lo importante es que me sean funcionales para la fabricación de emociones. Esas imágenes me permitirán afianzar dichas emociones y en su momento acrecentarlas o desvanecerlas.

Citaré un ejemplo registrado en mi cuarta bitácora. Lo que describo ocurrió en el transcurso de una de las funciones de la obra *Muestras de los hombres de menos* en 2008.

“...me venían y yo hacía venir las imágenes del líder campesino en el foro social mundial alzando la voz y enunciando las arengas que estarían presentes en la marcha del 31 de enero... sentí que mi emoción iba creciendo conforme avanzaba en el texto...”

A la par del trabajo de elección de imágenes trato de encontrar en mí, la voz más adecuada para decir el texto. No me refiero a la entonación sino a una sensación interna que me provoca una determinada sonoridad generada en la mayoría de los casos por alguna emoción. Cuando tengo el sentimiento más afianzado mi voz sale más amplia, más clara, más verdadera...

Haré una distinción con el trabajo sin texto. Cuando me aproximo a escenas puramente corporales suelo establecer la línea de movimiento, sólo la partitura corporal. Encuentro la cualidad de energía que será necesaria para la ejecución de cada secuencia.

Lo que me importa es atender la acción concreta no pensarla, ejecutarla. El atender exclusivamente la acción la vuelve más viva.

En la cuarta bitácora recuperé el siguiente comentario de Víctor Viviescas a propósito del desempeño actoral en algunas escenas de *Bombay railways*.

“...logran recoger energía para crear un aura... algo muy atractivo de mirar, atractivo no por la construcción externa sino por cómo se alimenta internamente...”

Busco tener claridad sobre las peticiones del director y la manera en la que yo puedo significar o resignificar esas peticiones de acuerdo con mi propio interés escénico.

Elaboro una partitura de movimiento precisa, luego hago otra especificando las emociones por las que idealmente debo transitar en cada fragmento de texto.

Para mí la gran diferencia entre la construcción de personajes y el trabajo de la presencia radica en la posibilidad de entenderme y vivirme como un cuerpo que no busca representar ni significar nada; sino asumirme como una actriz poseedora de un cuerpo que da sobre la escena lo único que tiene realmente para dar: su presencia.

Hasta ahora he hablado de la manera en la que me aproximo y resuelvo técnicamente los textos y los trazos que debo realizar en las puestas en escena. A continuación haré un análisis sobre mis percepciones y pensamientos en torno a mi vivencia como actriz.

Muy recientemente empiezo a dar relevancia a los pensamientos que cruzan mi mente antes y durante las presentaciones. En ningún otro momento antes hubiera considerado importante lo que pienso con respecto a mí misma como actriz a la hora de estar sobre la escena.

Para explicitar el asunto, citaré un par de ejemplos provenientes de la cuarta bitácora.

“...cuando entro en un bache me es muy difícil salir y a veces me conformo demasiado pronto; me digo: ni modo está saliendo mal y no puedo hacer nada.”

“...la expectativa que tengo de mis posibilidades y alcances es demasiado alta y me frustro de pensar que no lo voy a lograr; me frustro antes y por supuesto me frustro aún más después.”

Estos dos ejemplos entran en una categoría que me ha funcionado clasificar como la de “los malos pensamientos”⁷⁷. Cuando no soy capaz de revertirlos, indudablemente me llevan a resultados poco deseables. Son sensaciones que permito se vuelvan certezas, que en ocasiones me perturban hasta el descontrol. No es de mi interés hacer un análisis sobre si se trata de una especie de programación neurolingüística o de “decretos” o “auto-afirmaciones” dentro del terreno de la psicología cognitiva-conductual. Sólo pretendo señalarlos como parte del aprendizaje que voy adquiriendo de mí misma con cada proceso actoral, son parte de mis reflexiones en torno a una práctica que no pretendo encasillar ni etiquetar.

Del otro lado de mis provisionales intentos de clasificación, están por supuesto aquellos que llamaré “buenos pensamientos”. Citaré un par de ejemplos más, igualmente provenientes de mi cuarta bitácora.

“...me dije es fácil, sólo haz lo que tienes que hacer: correr aquí, gritar allá y punto... fue una buena función sin mucho calentamiento previo sólo, aunque suene ridículo, buenos pensamientos.”

“...estoy tratando de modificar mis pensamientos antes de entrar a escena, estoy buscando que mis pensamientos me lleven por buen camino y creo que voy logrando cosas que en otro momento jamás hubiera atribuido a un simple pensamiento...”

Durante el último año de trabajo con Proyecto 3 empecé a flexibilizar algunas de mis posturas o mejor aún, dejé de considerarlas cánones. Suelo ser bastante obsesiva y

⁷⁷ No se me ha ocurrido nada mejor para denominar los procesos de pensamiento que durante la escena no me favorecen. Así como he enunciado los “malos pensamientos”, así también denominaré su contraparte los “buenos pensamientos” que, a diferencia de los primeros, me son favorables en escena.

justo por eso, a veces me muestro demasiado apegada a mis rituales. A tal punto que llego a sentir que, si no calenté determinados minutos, o alteré el orden de los ejercicios o me faltó algún movimiento por hacer, no seré eficaz en la función.

Además están las preocupaciones egocéntricas; las demandas que me exijo para demostrarme que tengo capacidades actorales, mis propias expectativas con relación a mí misma; aquéllas que por momentos me llevan a abandonar la sencillez del trabajo que realizo. Algo tan simple como asumir que si tengo que correr, sólo tengo que hacerlo, sin más pretensión ni más objetivo que el de realizar una trayectoria, olvidándome de mi deseo de figurar, de demostrar que tengo entrenamiento, que corro rápido o con buena técnica y que por lo mismo soy buena actriz. Olvidándome de mi deseo infinito de recibir reconocimiento, de mi sed de aplausos.

En las tres últimas *Noches de teatro* se incorporó a Proyecto 3 un actor chiapaneco que por razones laborales no podía permanecer más allá de algunas funciones con nosotros. Se llama Elmer y no se dedica profesionalmente al teatro, pero para mí se convirtió en un ejemplo de un actor que vive la escena sin mayor pretensión que la de vivirla. En la última temporada que tuvimos, solía observarlo y pensar. Para mí era el más claro ejemplo de un actor (no porque lo sea de profesión sino por su capacidad de hacer).

Asimismo, por esos días vino a México la compañía española *La carnicería teatro* dirigida por el director de origen argentino Rodrigo García; presentaron una propuesta escénica titulada *Versus*. Me impactó el trabajo de esos actores. Salí conmovida y feliz. Pensé que había visto actores, hacía un tiempo que no me sentía tan cerca de los que hacen la escena, hacía mucho que no sentía que estuvieran conmigo que trabajaran para mí, que me ofrendaran tanto. A propósito de Elmer y de los actores de Rodrigo García que me inspiraron para hacer, en la cuarta bitácora anoté lo siguiente:

“...decidí trabajar con lo que tuviera, incluso con la pereza, con lo que era en ese momento, miré a Elmer y pensé: hay que hacer como él, que no pretende nada, ahí está, sentado en la oscuridad sin preguntarse si está bien o está mal; él va, hace, termina y se va. O como los actores de Rodrigo García, tan despreocupados, tan tranquilos, incluso tan descuidados y al mismo tiempo y quizá por eso mismo, tan presentes, tan vivos, tan reales, tan ellos, tan ahí. Deseo imitarlos, salí, mire a mis espectadores, dije mi texto, realicé mis acciones, tuve plena conciencia de que era domingo veinte de septiembre a las seis de la tarde y dejé pasar el tiempo.

Estábamos a un mes de terminar las funciones, pero las reflexiones acerca de mi trabajo, que me propiciaron mis observaciones tanto de Elmer como de los actores de Rodrigo García, fueron una inyección de nueva energía para seguir.

Insisto, nunca antes de las experiencias del último año de trabajo con Proyecto 3, había valorado la trascendencia de lo que sucede con mis pensamientos al momento de actuar. Así también, la manera en la que una simple modificación en los mismos puede transformar radicalmente el desenlace de mi accionar en el escenario. No diré que puedo ser mejor actriz sólo de buenos pensamientos, pero ahora sé que puedo percibir una relación integral entre lo que pienso, lo que hago y lo que siento.

Cada transformación en mi proceso actoral, por mínima que sea, me brinda la posibilidad de repensar el sentido que doy al mismo.

A continuación haré un análisis de lo que considero el sentido último de actuar y terminaré describiendo una rutina de trabajo antes de una función.

El sentido de actuar se trastocó por completo; de pronto, para mí lo más importante fue la posibilidad de construir un momento íntimo entre mis compañeros actores, los espectadores y yo, en donde compartimos un único presente. Lograr ese

estado de auténtica convivencia en presente es lo que puede salvarme de perder sentido en lo que hago. Cito de la cuarta bitácora:

“...frente al único espectador que llegó el día de hoy, tuve la sensación de tener que hacer un regalo al instante, era como irlo descubriendo y proponer algo y esperar la respuesta, había ida y vuelta. Era sólo querer por querer sin objetivo ni resultado. Yo volví a sentir que estaba haciendo teatro porque eso quiero hacer, sentí placer de actuar y de vivir esos instantes exactamente de esa manera... olvidé la burocracia de los últimos días, esa pasmosa burocracia de sentir la obligación de actuar.”

Estar en compañía de mis compañeros actores y percibir que acompaño y soy acompañada por los espectadores, son los factores indispensables para poder realizar teatro. Parafraseando a Dubatti, para que el acontecimiento convivial pueda darse es necesario que espectadores y actores tengan el deseo de compartir, que estén en un estado de disponibilidad que permita apertura y amigabilidad, que a su vez posibiliten compartir el acontecer poético.⁷⁸

Ir al encuentro del espectador implica exacerbar el deseo de estar con el otro, con los otros. Implica apertura y disponibilidad de compartir el presente.

En esa suerte de intercambio de subjetividades con el espectador, a veces tengo la fortuna de hacer coincidir mi apertura y disponibilidad con la de quienes me acompañan. Ese es justo el momento propicio para iniciar.

“...volví a tener unos hermosos ojos entregados y confiados, creyendo en lo que yo podía hacer y eso es para mí casi como estar del otro lado, ya sólo me queda hacer mi trabajo sin esfuerzos extras.”

La disponibilidad y la apertura generan una sensación de proximidad que vuelve propicia una conexión quizá menos intelectual y más sensorial. Pareciera que nuestros

⁷⁸ Dubatti, *El convivio teatral...*, p. 17-19.

sentidos se avivan, que actores y espectadores pudiésemos percibir más. Como si pudiésemos estar más presentes mientras transcurre el tiempo efímero de la presentación.

A veces cuando actúo me siento inmensamente grande, tremendamente poderosa, no tengo miedo; celebro mi existencia y la de cada espectador que al mirarme comparte conmigo el instante en el que me siento viva.

Por momentos, puedo asir y asirme del presente. No siempre encuentro la manera de lograrlo, pero de cada temporada tengo en la memoria recuerdos de días que me hacen confirmar que el sentido que me he dado para seguir actuando me basta y no necesito nada más.

“...tuve un único espectador, extraordinario, dispuesto, alegre, con ganas de verme, de escucharme, de sentirme... me dio gran placer trabajar, hacer para él, quería darle todo lo que me fuera posible, quería hacerlo feliz. Supongo que algo lindo de verdad nos sucedió a los dos porque por primera vez en esta temporada, sentí que estábamos hablando de lo mismo, conversando... al final me abrazo, nunca nadie me había abrazado en esa escena.”

He hablado de la principal causa de sentido que me incita a querer actuar, pero no es un sentido único y unidireccional; también me interesa lo que intuyo puede suceder cuando la función termina. Al final de una función, cuando voy de vuelta a casa, más allá del abrazo, lo que me importa es la posibilidad de imaginar que ese abrazo lejos de un reconocimiento a mi trabajo en sí, significa que mi espectador pudo fugarse dentro y fuera si mismo, y que mi trabajo, inserto en el cuerpo poético, le sirvió como esa máquina productora de subjetividades de la que habla Dubatti.

Desde que empecé a trabajar con Proyecto 3 percibo una serie de actos a manera de rituales (acepto que pueden sonar intrascendentes) que realizo previo a las funciones, y que me ayudan a percibirme “dispuesta” para empezar el convivio.

Antes de una función lo primero es la ansiedad, tengo miedo; procuro mitigar mi angustia con una serie de actos rituales: llegar corriendo, acomodar el vestuario, pasar un largo tiempo en el baño, cepillar meticulosamente los dientes, maquillarme, peinarme invariablemente de la misma manera, repasar el texto en voz baja, recorrer mis acciones mentalmente, vestirme, comenzar a calentar y mientras caliento la angustia crece; busco empezar de menos más, inicio con algo suave para terminar con acciones que me demanden físicamente, intentando con eso mermar la angustia. Sigo calentando hasta el último momento.

En la tercera llamada tiemblo, no paro de temblar hasta que encuentro un espectador que me parezca receptivo, alguien que me permita entrar.

CONCLUSIONES

Pese a adscribirse a muchas categorías de la posmodernidad, Proyecto 3 jamás se autodenominó como un grupo de teatro posmoderno.

No sé si tendría algún sentido que un grupo se asumiera como tal, cuando pienso que incluso teóricamente es complicado establecer ya no sólo qué es la posmodernidad, sino incluso la pertinencia de señalar su hipotética existencia en determinados lugares.

A ese respecto cito:

... la plena modernización capitalista está todavía ausente de muchísimas áreas de lo que antes fue el tercer mundo. En unas condiciones en las que faltan las condiciones mínimas de la modernidad -alfabetización, industria, movilidad- o están presentes sólo de modo fragmentario, ¿que significado puede tener la posmodernidad?...⁷⁹

Insisto, no trato de tomar postura a favor o en contra de la existencia de dicha posmodernidad y sí en cambio, tratar de dilucidar cuáles de sus premisas me sirvieron como herramientas para desarrollar el trabajo que realicé al interior del colectivo.

Sin creer en el carácter fragmentario de lo posmoderno, no me hubiera sido posible comprender mi sensación de estar frente a rompecabezas imposibles de ajustar lógica y anecdóticamente.

Si no hubiera creído en la muerte de los metarrelatos, no hubiese cesado mi deseo de comunicar la verdad para que fuera comprendida por los espectadores.

Si no hubiese estado convencida de que el afianzamiento de las diferencias propicia la multiplicidad de las minorías en detrimento de las mayorías dominantes y totalizadoras, no hubiese gozado la pluralidad de opiniones con respecto a mi trabajo.

⁷⁹ Anderson, *op.cit.*, p. 164.

Si no hubiese creído que un teatro después del drama cesa de comunicar para dar pauta a la zona de experiencia y subjetividad⁸⁰, hubiera salido de la escena sin los encuentros que función tras función me dieron la fuerza para dar sentido a mi ser actriz.

En Proyecto 3, la mayor preocupación fueron los espectadores. Para mí, era importante creer que en medio de un contexto (no todo por supuesto) en el que se busca el predominio de una cultura de masas con aspiraciones homogeneizantes, participar de un teatro sin más pretensión que la de conmover, me resultaba satisfactorio. “Si comienza con el espectador, el teatro puede ser un dispositivo no espectacular. Si se logra la no-pasividad del espectador se vuelve posible un teatro fuera de la economía mercantil, un teatro que no está bajo la dominación del espectáculo...”⁸¹

A mi juicio pudimos generar experiencias realmente interesantes para quienes nos expectaron a lo largo de casi seis años. Creo que pudimos mantener la congruencia al fabricar micropoéticas que propulsaran los deseos, la subjetividad y el presente del espectador.

Estoy terminando y quiero citar algo que escribí en la cuarta y última de mis bitácoras, al finalizar la temporada de la tercera *Noche de teatro*:

“Hoy a las cinco de la mañana, a diez horas de haber terminado mis funciones, me siento contenta, siento que lo intenté al tope de mis posibilidades y estoy en paz... me despedí de cada rincón del sótano donde pasé seis meses de mi vida... apagué la luz... todo queda en la memoria... Caminé por ese sótano, mire mi lugar y sentí que me había puesto en el camino correcto para pararme al final de mis seis meses y mirarlos sin querer regresarme. Cerré lo ojos y pensé que quería seguir siendo actriz...”

⁸⁰ Retomo nuevamente la manera de enunciar de Dubatti, porque no encuentro una mejor manera de describir lo que sucede en el encuentro actor-espectador.

⁸¹ *Coloquio...*, p. 15

Releo la bitácora y me hace pensar en una frase de Yoshi Oida: “Al final de todo camino es a uno mismo al que se encuentra. Has realizado un largo viaje para llegar hasta el viajero.”⁸²

Mi proceso sigue, en algún momento coincidió con Proyecto 3, y con sus integrantes aprendí algo más de mí y mucho de mi faceta de actriz. Con Proyecto 3 entreví una parte del viajero, pero aún no termino el camino.

Este informe no pretende otra cosa que documentar un proceso actoral (el mío), inserto en un proceso de un grupo que no existe más. Es mi manera de resistirme a la desmemoria, aún a sabiendas que el esfuerzo puede ser en vano, puesto que lo que hicimos era teatro y “...el teatro -como experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es -como el tiempo- permanente recuerdo de la muerte.”⁸³

⁸² Oida, *op.cit.* p. 150.

⁸³ Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 62.

FUENTES CONSULTADAS

LIBROS

Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, tr. Luis Andrés Bredlow, Barcelona, Anagrama, 2000.

Arriarán, Samuel, *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1998.

Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo, México, Proyecto 3, UNAM, Escenología, 2004.

Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, tr. Carme López y J.R. Capella, Barcelona, Anagrama, 1990.

_____, *La sociedad del espectáculo*, tr. José Luis Pardo, 2ª ed., Valencia, Pre-Textos, 2002.

Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, 2007.

_____, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.

_____, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

_____, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, tr. José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1995.

Miklaszewski, Krzysztof, *Encuentros con Tadeusz Kantor*, tr. Elka Fediuk, México, INBA, 2001.

Oida, Yoshi, *El actor invisible*, tr. Georgina Tábora, México, El Milagro, 2005.

_____, *Un actor a la deriva*, tr. Rodolfo Obregón, México, El Milagro, 2003.

Poveda, Lola, *La palabra en acción*, Madrid, Narcea, 1996.

Tavira, Luis de, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, 2ª ed., México, El Milagro, 2003.

Varley, Julia, *Piedras de agua. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret*, tr. Ana Woolf, México, Escenología, 2009.

REVISTAS

Performance y teatralidad. Cuadernos de investigación teatral, editoras: Ileana Diéguez y Josefina Alcázar, México, CITRU, 2005.

Revista Líneas de Fuga, núm. 20, México, Casa Refugio Citlaltépetl, noviembre 2006.

MATERIALES INÉDITOS

Chevallier, Jean-Frédéric, *Plática sobre el acto teatral contemporáneo* [traducción y selección de extractos de varios autores, inédita], México, 2004 [cuatro hojas].

_____, *Diferencia y repetición* [traducción y selección de extractos de varios autores, inédita], México, 2004 [tres hojas].

_____, *Proyecto 3. Sesión de investigación y ensayos* [notas para el montaje de *Los tres sueños de Rosaura*, inéditas], México, 2004 [seis hojas].

_____, *Apertura, hueco, don y sentido* [traducción y selección de extractos de varios autores, inédita], México, 2004 [cuatro hojas].

_____, *Los tres sueños de Rosaura, a partir del “Calderón” de Pier Paolo Pasolini* [inédita], México, 2004.

_____, *Deleuze y el teatro 2. De un teatro menor a una presencia aminorada* [notas posteriores a las jornadas de trabajo en Avignon, inéditas], México, 2005 [ocho hojas].

_____, *Deleuze y el cine o ¿cómo poner en relación singularidades inconexas?* [selección de extractos y traducciones del francés, inédita], México, 2006 [trece hojas].

_____, *Presente, presenciar, presentar* [notas para el montaje “Gaudeamus desde México”, inédita] México, 2006 [siete hojas].

_____, “Gaudeamus desde México”, en revista *Líneas de fuga*, núm. 20, noviembre México, 2006.

_____, *El espectador de teatro: ¿invitado o huésped?* [notas para el montaje *Bombay railways*, inéditas], México, 2007 [siete hojas].

Torres, Paola, *Bitácora I (Proyecto 3)* México, D. F., Del 2 de marzo de 2004 al 8 de agosto de 2005.

_____, *Bitácora II (Proyecto 3)* México, D. F., Del 14 de noviembre de 2005 al 5 de diciembre de 2006.

_____, *Bitácora III (Proyecto 3)* México, D. F., Del 20 de marzo de 2007 al 16 de febrero de 2008.

_____, *Bitácora IV (Proyecto 3)* México, D. F., Del 3 de julio al 28 de octubre de 2009.

PROGRAMA COMPLETO DE LAS ACTIVIDADES

<http://proyecto3.intvcoloquio.org>
(programa sujeto a cambios sin previo aviso)

PROYECTO 3

Coordinación académica y artística: Jean-Frédéric Chevalier
Asistente: Angeles Batista
Coordinación de producción: Ignacio Plá
Coordinación de logística: Aethia Andrade
Integrantes: Aethia Andrade, Angeles Batista, Jean-Frédéric Chevalier, José Juan Díaz, Benoit Moy, Maia Nicolas, Ignacio Plá, Estela Quintero, Elmer Ramos, Dulce Sánchez, Paola Torres y Fabiola Villasevra
Ayudantes: Diana Cardona, Zuaid Atala, Alem Sarmiento

INFORMES

PROYECTO 3

<http://proyecto3.intv>
mail: proyecto3@proyecto3.intv
proyecto3@ignacio.pla.com
tel: 044 55 34 41 54 23 y 044 55 36 63 29 W
(central de atención: 56 58 95 15)

SEDES

**DIVISIÓN DE EDUCACIÓN CONTINUA,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

Frente a la Biblioteca Samuel Ramos,
Metro Copilco y Universidad
Metrobus Doctor Gálvez
<http://www.flecs.unam.mx/dce>
mail: educacion_continua@hotmail.com
Tel: 56 22 18 56 y 57 (de lunes a viernes)

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

Izazaga 92, Esquina Isabel la Católica,
Centro Histórico, Metro Isabel la Católica
<http://www.ucsj.edu.mx>
Tel: 51 30 33 36 y 37 (de lunes a viernes)

CASA REFUGIO CITLALTÉPETL

Citlaltépetl 25, entre Amsterdam y Campeche,
Col. Hipódromo Condesa, Metro Chilpancingo,
Metrobus Campeche
<http://www.casarefugio.com>
mail: contacto@casarefugio.com
Tel: 52 11 44 46 y 52 11 32 64 (de lunes a viernes)

17. INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Instituto Cultural Helénico, Av. Revolución 1500,
Col. Guadalupe Inn, Metro Barranca del Muerto
<http://www.17-eda.mx>
mail: info@17.edu.mx
tel: 56 63 32 86 y 56 63 33 81 (de lunes a viernes)

CASA VECINA

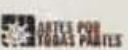
Regina esquina con Callejón de Mesones,
Centro Histórico
<http://www.casavecina.com>



Casa Refugio
Citlaltépetl



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
Alfaro, la Ciudad de la Esperanza
CULTURA



CENTRO HISTÓRICO
MUSEOS Y GALERÍAS



CONACULTA

PROYECTO 3 -

SEGUNDO COLOQUIO
INTERNACIONAL
SOBRE EL GESTO
TEATRAL CONTEMPORÁNEO
(NOCHE DE TEATRO)

Fotografía: NEPICKY/ALPHATA



PRESENTACIÓN DE LA MAESTRÍA EN TEORÍA CRÍTICA HABITADA POR LOS ESTUDIOS TEATRALES

11 de noviembre. 11:00 hrs.
Casa Refugio Citlaltépetl.

¿Cómo favorecer un diálogo real entre práctica escénica y reflexión teórica? ¿Cómo pensar lo inédito que constituye el gesto teatral?

En respuesta a la inexistencia en México, hasta ahora, de un programa de posgrado dedicado a los Estudios Teatrales, Proyecto 3 ha propuesto a 17, Instituto de Estudios Críticos "habitar" su Maestría en Teoría Crítica (con reconocimiento de validez oficial SEP, no. 20046562-XI 2004) mediante una serie de seminarios formales de alto nivel en el área de los Estudios Teatrales.

De este modo, a partir de enero, 2007, quienes se interesen por el trabajo escénico y su teoría podrán llevar a cabo estudios en el rico mundo transdisciplinario que ofrece este programa internacional, según su original dinámica que combina una intensa experiencia de escritura en línea con las posibilidades de la presencia que brindan dos reuniones plenarias al año (de una semana).

Dichos estudios serán dirigidos conjuntamente por Proyecto 3 y 17, Instituto de Estudios Críticos, a través de los doctores Jean-Frédéric Chevallier y Benjamin Mayer Foulkes, con la colaboración de la Dra. Ileana Dieguez (Cuba), el Dr. Koulsy Lamko (Chad), el maestro Rubén Ortiz (México) y el Dr. Víctor Viviescas (Colombia).

Cabe destacar que las características de este posgrado permiten que sus estudiantes radiquen en cualquier lugar del mundo, siempre y cuando estén en condiciones de viajar a la Ciudad de México dos veces al año, en los meses de enero y junio. La propuesta responde a la necesidad de ampliar el pensamiento acerca de la actividad escénica y enfocar las prácticas teatrales de forma más crítica e inventiva. Se trata de un llamado a agudizar la reflexión teórica de tal manera que puedan replantearse el por qué y el cómo del teatro metabolizando a la vez herramientas conceptuales adecuadas para aprehender las transformaciones observables en la misma práctica.

En consonancia con el carácter multidisciplinario de la práctica teatral, este programa favorece, entre otros, los entrecruzamientos con las ciencias del lenguaje, la filosofía, la literatura, la teoría del arte, el pensamiento político y social, el psicoanálisis. Además, brindará la oportunidad de un acercamiento a las investigaciones teórico-prácticas más recientes de destacados protagonistas

ACTIVIDADES PREVIAS

de la actividad escénica contemporánea y de intervenciones teatrales en acto. Este entrecruce de los ámbitos de 17, Instituto de Estudios Críticos y Proyecto 3 permite abordar los estudios teatrales con la intensidad, el rigor y la movilidad que éstos hoy en día exigen. Después de todo, habitar es nunca dejar de desplazarse.

Para mayores informes: <http://www.17.edu.mx>

TALLERES SOBRE LA PRESENCIA PARA PROFESIONALES:

del 21 al 24 de noviembre. 11:00 – 15:00 hrs.
Teatro Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, UNAM
Inscripciones: 04 55 34 41 54 23 y 56 58 95 15 (continuidad)
Costo: 2,000 / 1,700 pesos (hasta del 20 de noviembre).

• **Estar aquí: aparecer y desaparecer (Teatro / Performance)**

Mathieu Mével (Francia)
"El teatro no cesa de buscar su escenario como si tuviera la inquietud necesaria de ocupar el espacio cotidiano, de interrogarlo, de interrumpirlo. Negarse sin decir no, bañar en los agujeros... no importa tanto denunciar sino discernirse, hacer de la plasticidad humana una fuerza elástica. Aparecer y desaparecer... wilyaqui... " M. M.

• **Vibraciones de la presencia (Danza / Teatro)**

Frank Micheletti (Francia)
"Es cuestión de tangencia. El cuerpo ofrece curvaturas y recoge partículas suspendidas en el aire-esperándonos. Si vibra, si respira y juega con la multiplicidad de sus metainstintos presentes entonces quizá pueda volverse incandescente, luego transparente." E. M.

PRESENTACIÓN DEL NÚMERO 20 DE LA REVISTA LÍNEAS DE FUGA ACERCA DEL SEGUNDO COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL GESTO TEATRAL CONTEMPORÁNEO

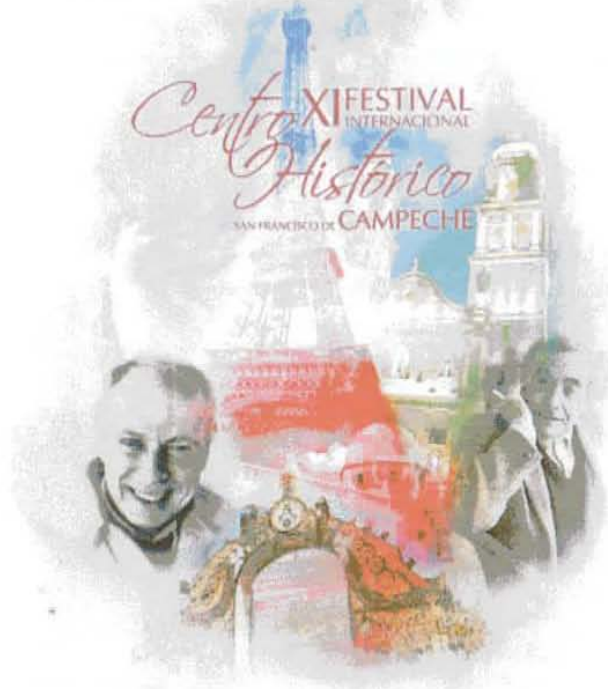
23 de noviembre. 19:00 hrs.
Casa Refugio Citlaltépetl.
Entrada libre.
Con Philippe Olli-Lapruno, Jean-Frédéric Chevallier, Frank Micheletti, Koulsy Lamko, Ileana Dieguez y Mathieu Mével.

ENSAYOS CON PÚBLICO DE GAUDEAMUS DESDE MÉXICO

24 y 25 de noviembre. 20:00 hrs.
Ejemplo: Universidad del Claustro de San Juan.
Entrada libre.

EL GOBIERNO DEL ESTADO DE CAMPECHE
a través del Instituto de Cultura
en coordinación con la
EMBAJADA DE FRANCIA EN MÉXICO
Presentan

PICTURA MUSICA BAILE CINE VERBOSIDAD
DANZA LITERATURA JAZZ CIRCO TEATRO



CABARET LITERARIO FRANCO-MEXICANO



TERCER
CABARET
Literario
franco-mexicano 2007
Embajada de Francia en México, Proyecto 3 y
Universidad del Claustro de San Juan

Jueves 31 de mayo
19:30 hrs.
Patio de la Fundación
ENTRADA LIBRE
Y VINO DE CORTESÍA

The top half of the poster features a close-up photograph of a round chocolate cake on a silver platter. The text is overlaid on the top right, and the event details are on the bottom right.

cabaret
literario
franco
mexicano

The bottom half of the poster features a photograph of a woman with long dark hair, wearing a white dress, sitting at a table. The text 'cabaret literario franco mexicano' is overlaid on the left side of the image.

TERCER
CABARET
Literario
franco-mexicano 2007

Lectura de

2666 de Roberto Bolaño (2004)

Retour définitif de l'être aimé de Olivier Cadiot (2002)

Dirección artística: Jean-Frédéric Chevallier

Coordinación literaria: Marc Sagaert

Voces: José Juan Díaz, Marc Sagaert, Paola Torres

Músico: Salvador Patiño

Asistente de dirección: Ángeles Batista

Coordinación técnica y logística: Estela Quintero



Izazaga 92, Centro Histórico
06080, México, D.F.
Metro Isabel la Católica
Tel. 5130 33 36
www.ucj.edu.mx

cabaret literario franco - mexicano

Junio 5, 2008

Bernard Noël. *Journal du regard / La chute des temps*

Sergio Pitlor. *El arte de la fuga*

Músico invitado: Rogelio Sosa, electrónico

Septiembre 11, 2008

Marguerite Duras. *L'homme assis dans le couloir*

Fernando Vallejo. *El desbarancadero*

Músico invitado: Rafael Sánchez, viola da gamba

Noviembre 6, 2008

Marie Darrieussecq. *White*

Álvaro Enrique. *Hipotermia*

Músico invitado: Gaspar Hoyos, flauta travesera

19 hrs • Entrada libre • Vino de cortesía

Voces: José Juan Díaz, Marc Sagaert, Paola Torres

Dirección artística: Jean-Frédéric Chevallier

Coordinación literaria: Marc Sagaert

Coordinación técnica y logística: Damaris Durán

Asistente de dirección: Ángeles Batista

<http://proyecto3.info>
proyecto3@proyecto3.info
<http://www.ambassade-fr-mex.org>



Casa Refugio
Cittalápetl

Francia
México
Proyecto 3



PROGRAMA

TEXTOS: 2666, ROBERTO BOLAÑO
REGRESO DEFINITIVO DEL SER AMADO, OLIVIER CADIOT

DIRECCIÓN ARTÍSTICA:
JEAN FRÉDÉRIC CHEVALLIER

COORDINACIÓN LITERARIA:
MARC SAGAERT

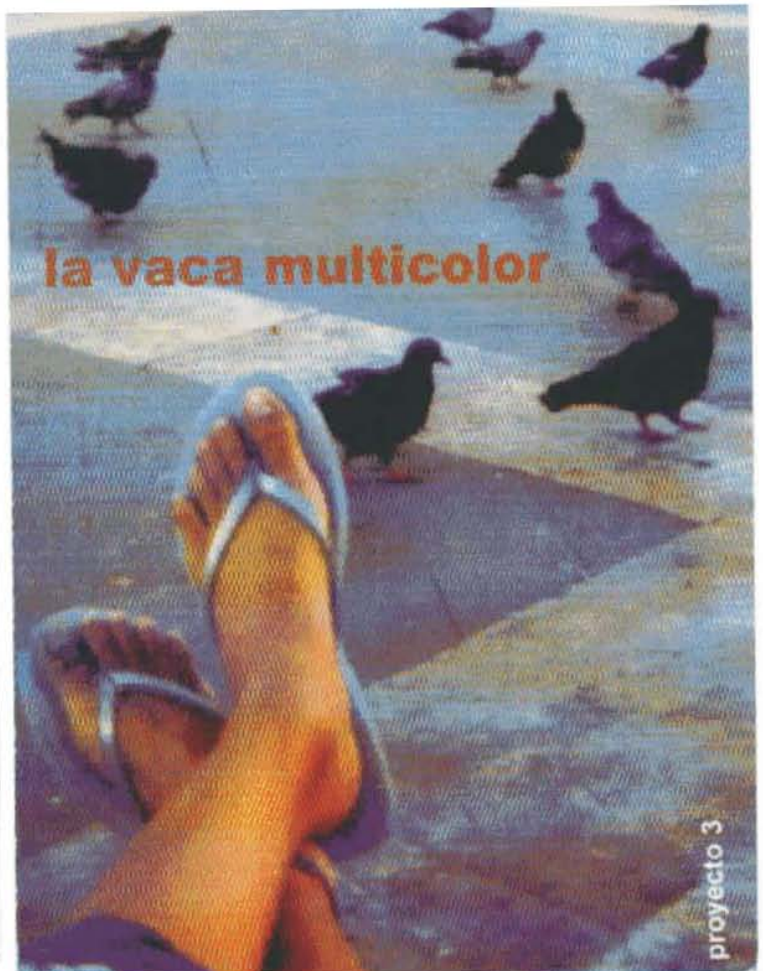
VOCES:
**ANGELES BATISTA
JOSÉ JUAN DÍAZ
ESTELA QUINTERO
MARC SAGAERT
PAOLA TORRES**

MÚSICA:
**ROBERTO GONZÁLEZ (JARANA)
SALVADOR PATIÑO (SAXOFÓN, COMPUTADORA)**

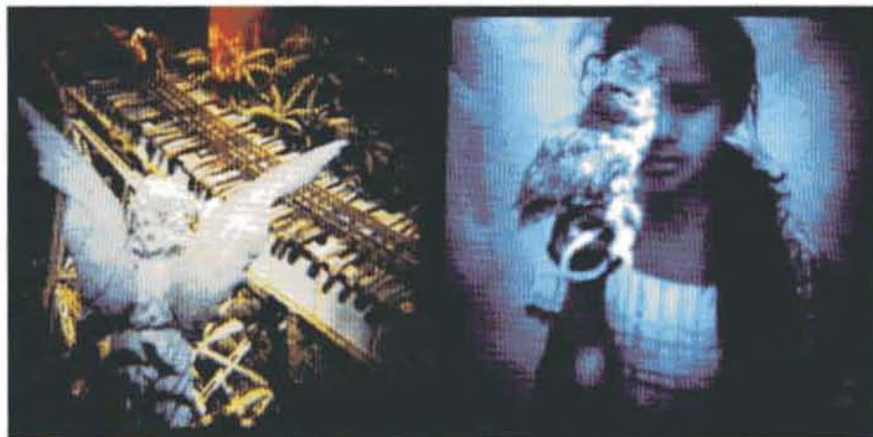
PRODUCCIÓN:
**INSTITUTO DE CULTURA DE CAMPECHE
PROYECTO 3
EMBAJADA DE FRANCIA**

INFORMACIÓN:

<http://proyecto3.info>



en acompañamiento a la Cuarta Noche de Teatro



cuatro jornadas de reflexion teórica

Colombia, Cuba, Francia, Italia, México, Polonia

la vaca multicolor

proyecto 3

Con: Ángeles Batista, Paola Torres
Texto y dirección: Jean-Frédéric Chevallier
Música en vivo: Rubén Carrillo
Diseño Sonoro: Jean-Frédéric Chevallier, Rubén Carrillo
Asesoría coreográfica: Joaquín Hernández
Asistente: Estela Quintero

el ojo de los adivasí

proyecto 3 y Julien Néault

con: ángeles batista, jose juan díaz, paola torres
un montaje de: jean-frédéric chevallier y julien néault
asistente de dirección: damaris durán

Explanada del Palacio Municipal de Ciudad Nezahualcóyotl

(Metro Pantitlán, paradero A y B: microbús "Esperanza-Palacio")

Domingos 20:30 horas, entrada libre

a partir del 25 de Junio de 2006

30 de julio no hay función

<http://proyecto3.info/>

044.55.34.41.54.23

proyecto3@proyecto3.info

precedido por una conferencia de Julien Néault sobre
su trabajo plástico con dibujantes tribales de India

foto y diseño: Ángeles Batista

Jueves 8 de mayo de 2008 / 19:00 hrs
entrada libre

Casa Refugio Citlaltépetl
Citlaltépetl 25 (entre Amsterdam y Campeche)
col. hipódromo Condesa,
metro Chipancingo
metrobús Chipancingo o Campeche
mayores informes 52-11-99-96

<http://proyecto3.info>
proyecto3@proyecto3.info
04455.34.41.54.23

Agradecimientos: Mesa Informativa Neza, Alberto Trujillo, Guadalupe H. Ascencio

agradecemos a Rogelio Sosa por compartirnos su música para este montaje

en acompañamiento a la Cuarta Noche de Teatro cuatro jornadas de reflexión teórica

Colombia, Cuba, Francia, Italia, México, Polonia

del 31 de agosto al 3 de septiembre 2009 17:00 - 21:00 hrs.

ENTRADA LIBRE

Eduardo Bernal, Helena Chávez, Jean-Frédéric Chevallier, Joseph Danan, Isana Diquez, Camil Golash,
Marcos López, Mathieu Mével, Rodolfo Obregón, Philippe Ollé-Lapruné, Rubén Ortiz, Rogelio Sosa, Víctor Vivescas

PRIMERA JORNADA / REMOLINO

Una primera manera de derribar las ideas de cada uno
Lunes 31 agosto 2009. Casa Refugio Citlaltépetl

SEGUNDA JORNADA / REMOCIÓN

Pequeño ejercicio para pensar en lo que produce el teatro
Martes 1ero de septiembre 2009. Casa Refugio Citlaltépetl

TERCERA JORNADA / ABERTURA

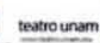
Dos ejercicios "políticos" en cuanto al sentido del estar-con
Miércoles 3 de septiembre 2009. Teatro Juan Ruiz de Alarcón

CUARTA JORNADA / ENREDUJO DE PENSAMIENTOS DESMADOS

Conclusiones bajo forma de reelaboraciones de ideas de otros
Jueves 3 de septiembre 2009. Teatro Juan Ruiz de Alarcón

información
<http://proyecto3.info>
<http://blog.proyecto3.info>
<http://www.casarefugio.com>
<http://www.teatro.unam.mx>

Casa Refugio Citlaltépetl, Citlaltépetl # 25, Col. Hipódromo Condesa, Metro y Metrobús Chipancingo
Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, Metro Universidad



Máquina - Hamlet

de Heiner Müller

a partir del 21 de noviembre del 2004
sábados y domingos a las 16:00 y 18:00 hrs.

del 3 al 31 de
octubre de 2004
sábados y domingos

entrada libre 16:30 y 19:00 hrs.

Casa Talavera

Gaudeamus desde México

Proyecto

UNAM
TEATRO

TEXTO Y DIRECCIÓN: JEAN-

Los tres sueños de Rosaura

a partir del Calderón de Pier Paolo Pasolini

Con: Tizoc Alatorre, José Juan Díaz,
Dulce Sánchez, Pablo Sierra, Paola Torres,
Fabiola Villanueva

Dirección: Jean-Frédéric Chevallier

Asistente: Ángeles Batista

Música: Benoît Mory

Equipo de producción: Dariela Pérez,
Selene Pineda, Laura Soto

Cupo limitado a 21 espectadores por función
Reservación al 5542 9963 y 5522 7212
y al mail: lostressuenos@yahoo.fr

Casa Talavera

República de El Salvador esquina Talavera
Col. Centro, Delegación Cuauhtémoc
(metros Pino Suárez, Merced y Zócalo)

Este montaje forma parte de las actividades organizadas dentro de Proyecto 3 feufauxlait.lautre.net/Proyecto3

Proyecto 3

Máquina - Hamlet

de Heiner Müller

TRADUCCIÓN Y DIRECCIÓN: Jean-Frédéric Chevallier
COLABORACIÓN ARTÍSTICA: Benoît Mory, Maïa Nicolas, Fabiola Villanueva

ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Ángeles Batista

ELENCO: Tizoc Alatorre, José Juan Díaz, Dulce Sánchez,
Pablo Sierra, Paola Torres

EQUIPO DE PRODUCCIÓN: Dariela Pérez, Laura Soto

a partir del 21 de noviembre del 2004
sábados y domingos a las 16:00 y 18:00 hrs.

Entrada libre

Museo Nacional de las Culturas / INAH
Calle Moneda 13. Col. Centro. Metro: Zócalo.

Información y reservación: 044 55 19 33 63 71 y 044 55 21 40 93 75
proyecto3_maquina@yahoo.fr
<http://feufauxlait.lautre.net/Proyecto3>

Impresión Gráfica 5234-9665

Foto: Esteban Villanueva - Damián Muñoz Kim



La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM,
a través de la Dirección de Teatro y Proyecto 3
presentan

Gaudeamus desde México

Texto y dirección:
Jean-Frédéric Chevallier

Con:
Ángeles Batista, José Juan Díaz, Dulce Sánchez,
Paola Torres, Gerardo Trejoluna y Fabiola Villanueva

Escenografía: Fernando Félix

Música: Benoît Mory

Vestuario: Paola Torres y Fabiola Villanueva

Colaboración artística: Charlotte Chevallier, Maïa Nicolas

Estreno: 7 de mayo, 2005
Sábados y domingos 13:00 hrs.

HASTA EL 10 DE JULIO

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000





CUARTA NOCHE DE TEATRO

la temporada

Logotipo: Bogotá, Calcuta, Comitan, México, París, Roma, Tokio

organizado por: Jean-Frédéric Chevallier, Joseph Danan, Mattieu Mével, Rubén Ortiz, Victor Viviescas
 coordinador artístico y académico: Jean-Frédéric Chevallier



Noche de teatro 13 de noviembre del 2004
 (coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo)
 de las 19:00 hrs. a las 7:00 hrs. del día siguiente

Museo Nacional de las Culturas
 Calle Moneda 13. Col. Centro. Metro Zócalo

Proyecto 3

DE 3^a 17 de noviembre de 2007

actividades previas y derivadas
 del 25 de octubre hasta el 2 de febrero
 (seminarios, mesas redondas,
 ensayos con público, talleres)

proyecto 3
<http://proyecto3.info>

Noche de teatro 13 de noviembre del 2004
de las 19:00 hrs. a las 7:00 hrs. del día siguiente
(Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo)

Presentaciones teatrales:
MÁQUINA-HAMLET
 texto: Heinar Müller / dirección: Jean-Frédéric Chevallier
ROAMING MUNDO
 texto y dirección: Joseph Danan
AUTOCONFESIÓN
 texto: Peter Handke / dirección: Rubén Ortiz
TRADUCIR EL VIENTO
 montaje video y dirección: Héctor Bourges
LO OBSCENO II - ASESINATO DE UNA NIÑA
 texto y dirección: Víctor Viviescas
EL BUEN CIUDADANO JUAN EN SU INTERMINABLE VIAJE POR EL METROPOLITANO DE SU CIUDAD
 dirección: Ricardo Díaz
EMOCIÓN PLÁSTICA
 coreografía/video/interpretación: Pilar Gallego

Conciertos en vivo:
 Tu sombra dibuja quimeras / VERÓNICA ITUARTE
 Sonidos de América / SALARIO MÍNIMO
 Música Barroca contemporánea / HORACIO FRANCO
 Chéjere con son / CHÉJERE
 Viaje musical con los espectadores / BENOIT MORY

De las 18:00 hrs. a las 20:00 hrs.
Intervenciones en el metro / HÉCTOR BOURGES,
 RICARDO DÍAZ, RUBÉN ORTIZ, KATIA TIRADO,
 GERARDO TREJOLUNA, JORGE ARTURO VARGAS
 (en el sexto vagón de Allende a Zócalo y de Pino Suárez a Zócalo)

Museo Nacional de las Culturas
 Calle Moneda 13. Col. Centro. Metro Zócalo

A lo largo de la noche: Bares y restaurantes

Información: 044 55 21 40 93 76
 proyecto3_coloquio@yahoo.fr
 http://teatrouxlat.lautre.net/Proyecto3

Boletos en venta en Smart Ticket
 30958585 y/o 01800 813 1800
 www.smartticketmx.com
 \$250 y \$150

Proyecto 3

Impresión Gráfica 5234-9665

Foto: Francisco Urbaneja - Estudio: Mónica



La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM,
 a través de la Dirección de Teatro de la UNAM,
 presenta

CUARTA NOCHE DE TEATRO
 la temporada

1 boleto x 4 obras
¡No te las puedes perder!

A breaking down and a multiplication of tissue

Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével / Roma, París, Calcuta
 Jueves 20:00 hrs.

De qué otra cosa hablar

Rubén Ortiz / México
 Viernes 20:00 hrs.

Heteroglosías

Victor Viviescas / Bogotá
 Sábados 19:00 hrs.

Police-Machine

Joseph Danan / París
 Domingos 18:00 hrs.

Abono para
las 4 obras \$140.00

Proyecto realizado con el apoyo del Programa de fomento y conversiones culturales, FONCA 2008

www.teatro.unam.mx
 www.proyecto3.info

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

Tels.: 8590 2493 / 94 / 46
 http://www.split.com.mx
 tarjeta gratuita / prohibida su venta

split
 PORTALES

Teatro Arq. Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, UNAM
Sábado 17 de noviembre de 2007
 de las 19:00 hrs. a las 7:00 hrs. del día siguiente
 Estudiantes: 150 pesos / Todo público: 300 pesos / Perforata: 3 x 500 pesos

3ª NOCHE DE TEATRO

Un montaje múltiple de **Mario Bellatin** (escritor, México), **Héctor Bourges** (director escénico y artista visual, México), **Jean-Frédéric Chevallier** (director escénico e investigador, México), **Camill Goltz** (videasta y filósofo, Polonia), **Matthieu Mével** (director escénico y escritor, Italia), **Frank Micheletti** (coreógrafo, Francia), **Victor Viviescas** (dramaturgo y director escénico, Colombia)

CHAD • COLOMBIA • CONGO
CUBA • FRANCIA • ITALIA
MÉXICO • POLONIA

ACTIVIDADES PREVIAS Y DERIVADAS
 entrada libre

con los directores participantes en la Noche de Teatro y los investigadores Reana Diegues (Cuba), Kojaly Ilmko (Chad), Marcos López (México), Esende Mutsaku (Congo), Philippe Gibé-Laprune (Francia), Rubén Ortiz (México)

TEXTOS TEATRALES
 Casa Refugio Citaltepetl
 28/10 y 3/11 19:21:00 hrs.

PRESENTE, PRESENTAR, PRESENCIAR: TRES PALABRAS PARA PENSAR EL GESTO TEATRAL CONTEMPORÁNEO
 Universidad del Claustro de Sor Juana
 28/10 y 3/11 11:00/15:00 hrs.

EL ESPACIO TEATRAL / EL LUGAR DEL ESPECTADOR
 Sótano del Teatro Arq. Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, UNAM
 28/10 17:00/21:00 hrs.

ENSAYOS CON PÚBLICO
 Teatro Arq. Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, UNAM
 05/11 y 12/11 17:00/21:00 hrs.

RESISTENCIA Y RELACIÓN
 Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
 16/11 11:00/15:00 - 17:00/21:00 hrs.

TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL / PROYECTO 3
 Sótano del Teatro Arq. Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, UNAM
 del 15/01 al 01/02 11:00/15:00 hrs.
 Martes a Viernes
 Costo: 1,800 pesos

